تاريخ كيمبردج للأدب العربي

الأدب العربي الحديث

تحرير
عبد العزيز السبيّل
أبوبكر باقادر
محمد الشوكاني

تاريخ كيمبردج للأدب العربي

الأدب العربي الحديث

تحرير
عبد العزيز السبيّل
أبو بكر باقادر
محمد الشوكاني

الطبعة الأولى
1423 - 2002

النادي الأدبي الثقافي
جدة - المملكة العربية السعودية
121

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
السبيل- عبدالعزيز
تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث/ عبدالعزيز السبيل. أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني.- جدة.
٧٢٠ ص ؛ ٢٤ سم
ردمك: ١-٣٣-٧٥٧-٩٩٦٠
١- الأدب العربي -نقد - العصر الحديث أ- باقادر، أبو بكر (معد)
ب- الشوكاني، محمد (معد) ج- العنوان
ديوي ٨١٠,٩٩ ٢٢/٥٥٢٥

رقم الإيداع: ٢٢/٥٥٢٥
ردمك: ١-٣٣-٧٥٧-٩٩٦٠

النادي الأدبي الثقافي بجدة
ص.ب 5919 جدة 21432 فاكسميلي 6066695
البريد الإلكتروني:
E.M.: CULTURE-CLUB@DMP.NET.S.A.


بسم الله الرحمن الرحيم

الكتاب ترجمة لكتاب

THE CAMBRIDGE HISTORY OF ARABIC LITERATURE

MODERN ARABIC LITERATURE

EDITED BY

M. M. BADAWI

CAMBRIDGE

UNEVERSITY PRESS

1992

تاريخ كيمبردج للأدب العربي

الأدب العربي الحديث

تحرير: محمد مصطفى بدوي

مطبعة جامعة كمبريدج 1992

محتويات الكتاب

الفصل الثامن

القصة القصيرة

نظراً للتداخل الشديد في الأدب العربي الحديث بين الأدب والقضايا الاجتماعية/ السياسية، فإن فصل أحدهما عن الآخر يبدو أمراً صعباً. وترتبط أهمية البعد الاجتماعي - الثقافي بشكل أساس عند التعامل مع الأشكال السردية؛ لأن السرد يتوسط التجربة الإنسانية ويستمد أهميته من سبر أغوارها. يصف هذا الفصل بإيجاز، السياق الضروري لفهم القصة القصيرة العربية الحديثة خلال المراحل المختلفة لتطورها، ووضع المعالم الرئيسة لتاريخ هذا الفن الأدبي، وتطور شكله، وعناصره الموضوعية. لقد أشارت الدراسة المسحية الأكثر شمولية حول هذا الفن، التي نشرت في The Kenyon Review (vols. 32-30, 1970-1968) أن القصة القصيرة قد غدت هامشية في معظم الثقافات الغربية المتقدمة. غير أنها في العالم العربي، وكذلك في الدول النامية الأخرى والدول شبه النامية مثل الهند وجنوب أفريقيا، ويوغسلافيا، ولأسباب متنوعة قد أصبحت الاكثر شعبية. وجدلياً، هي الوسيلة الأدبية الأكثر أهمية.

في الوقت الذي يمكن إرجاع أصول القصة القصيرة في الأدب العربي إلى بعض أنماط السرد التراثية، ومن ذلك **ألف ليلة وليلة**، فإن القصة القصيرة، بالمفهوم الحديث لهذا المصطلح، فن أدبي جديد، تطور خلال العقود الأخيرة القليلة من القرن التاسع عشر، ووصلت إلى أوج نضجها في العقود المبكرة من القرن العشرين. إن وجود تراث غني من

أشكال السرد القصير في الثقافة العربية يجعل قضية ارتباط القصة العربية القصيرة الحديثة بهذه الأشكال مسألة تشد انتباه كثير من الباحثين. فبعضهم يحاول إيجاد صلة وثيقة بين القصة العربية الحديثة وبين فن السرد القديم. وعلى الرغم من أن الأدب القديم غني نسبياً في فن القصة النثرية، فإن معظم الباحثين اعتبروا المقامة أصلاً للرواية والقصة القصيرة وحتى المسرحية. وهناك باحثون آخرون نفوا أن يكون هناك علاقة بالماضي، ويرون أن القصة القصيرة قد استعيرت من الغرب. والواقع أن العلاقة بين السرد العربي الحديث وأشكال السرد الغربي أو القصة العربية القديمة ليس علاقة نسب فقط، بل إنه تناص فعال.

إن ظهور فن أدبي جديد يأتي جزءاً من الإجراءات الطويلة والمعقدة، التي تغير فهم الناس لمجتمعاتهم وتقبلهم لأنفسهم قبل أن تغير الخطاب الذي يعالج خبرتهم. لقد حدث ذلك مع بداية القرن التاسع عشر، واستمر في الظهور بشكل بطيء في كل نواحي الحياة الاجتماعية والثقافية في مصر والشرق (سوريا العظمى، التي قسمت فيما بعد إلى سوريا وفلسطين ولبنان). منذ الحملات الصليبية، وهذا الجزء من العالم العربي يتحمل مهمة الحوار مع الغرب، ويلعب الدور الريادي في صنع وتنسيق عناصره المختلفة. وقد دخل الحوار مع الثقافة الغربية طوراً جديداً خلال القرن التاسع عشر، في أعقاب حملة نابليون على مصر، عبر برنامج الإصلاح الطموح الذي قام به محمد علي، وأكمله فيما بعد حفيده إسماعيل الذي وصف عصره P. J. Vatikiotis في كتابه **تاريخ مصر الحديث** (لندن 1969، ص. 73-74) بأنه العصر الذي «قدم الأسس لجعل النخبة المصرية في الحكومة والتعليم والكتابة متأثرة بأوربا». وقد توسعت عضوية هذه النخبة، كما زادت معرفتها، حتى غدت رائدة للإصلاح. وقد شهدت الأجزاء الأخرى من الشرق تطوراً مشابها، شمل التعليم والطباعة والصحافة والترجمة، وتطوير المدن وهي العوامل الأساسية التي عملت على تعجيل النهضة الثقافية.

الجمهور الجديد من القراء وتغير الإحساس الأدبي

بعيداً عن انتشار التعليم، تعتبر الصحافة من العوامل الأساسية التي ساهمت في

صنع جمهور جديد من القراء؛ لأن القراءة من غير وجود الطباعة، تصبح نشاطاً متخصصا ومحدوداً في عدد قليل من المخطوطات. وقد ارتبطت الطباعة بالصحافة، واستمر تطورهما معا خلال القرن التاسع عشر. خلال عهد إسماعيل، ارتفع عدد الصحف في مصر إلى سبع وعشرين جريدة عربية. وبين عزله في عام 1879 ونهاية القرن، ارتفع العدد إلى ثلاثمائة وعشر صحف في مصر فقط، إضافة إلى أعداد كبيرة في المشرق بعامة. وبعد إعلان الدستور العثماني سنة 1908، ارتفعت الصحف بشكل كبير في المشرق من ناحيتي العدد والمستوى. ففي فلسطين وصل العدد إلى أكثر من تسعين صحيفة، ست وثلاثون منها في القدس. أما في العراق فقد كان هناك أكثر من سبعين صحيفة. في العام 1897، حسبما جاء في عدد أكتوبر من مجلة **الهلال**، تم تقدير عدد قراء الصحف بحوالي مائتي ألف قارئ في مصر فقط، ويحتمل أن يكون العدد أكثر من ذلك في بقية الوطن العربي.

في عام 1861، أصبح لبنان، بعد كفاح وطني مرير، يتمتع بالحكم الذاتي. ونتيجة لذلك، وبسبب ارتباطه بأوربا، تمكن من لعب دور نشط في إثراء النهضة الثقافية في المنطقة. وقد أدى تمتعه بالحكم الذاتي إلى توفير استقرار نسبي، وشجع البعثات على تبني العديد من المشاريع التعليمية، مما عزز التداخل مع الثقافة الغربية مع التركيز على دراسة اللغة العربية والثقافة العربية في مقابل هيمنة اللغة التركية.

وقد شهد حكم إسماعيل ترجمة القصة الأدبية؛ مما جعل القارئ يعتاد على تقاليد الكتابة السردية، إضافة إلى تهيئة الأرضية المناسبة لكتّاب المستقبل. وليس من المستغرب أن يضطلع العديد من المترجمين في تلك الفترة المبكرة بدور رائد في تطوير العديد من الأشكال السردية. من بين هذه الأسماء الكثيرة: خليل بيدس، ونجاتي صدقي، وكلثوم نصر، وعوده وأنطون بلان من فلسطين، ونجيب الحداد، وسليمان البستاني، ونسيب مشعلاني من لبنان، ومحمود أحمد السيد، وسليم بطي، وأنور شاعول من العراق، ومحمد كرد علي، ونجيب طراد، وطنيوس عبده من سوريا، وحافظ إبراهيم، وعبد القادر حمزة، وصالح حمدي حماد من مصر.

لقد حفزت شهرة الأعمال القصصية المترجمة العديد من الكتاب الرياديين في ذلك العصر لكتابة القصة. وفي العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، نجد أن النمو المضطرد في أعداد القراء، وشعبية الخطاب السردي في شكله التقليدي والحديث المترجم، قد مهد الطريق لنهضة القصة. والأهم من ذلك أن نمو الإحساس بالفردية والتطور الواضح للإحساس القومي قد أديا إلى تغيير التجربة الإنسانية، وبشكل أكبر أهمية، استقبال الفرد لها. وقد عمل الاستعمار الأوربي للمنطقة والمقاومة الوطنية التي حدثت، على تعجيل صياغة حس قوي للهوية الوطنية، وتقديم اتجاه واضح للطبقة المتعلمة الجديدة. وقد أدى ذلك إلى نشوء أشكال مبكرة غير مكتملة من السرد القصير، أنتجت شكلا جديدا من التعبير، نجح في تطوير الأعمال المبكرة في هذا الفن. وقد كان مؤلفو هذه الأعمال على وعي بالحاجة إلى سرد قصص الحياة اليومية.

إن أولوية الدافع إلى كتابة القصة بعيداً عن تصور الشكل المناسب للتعبير، يؤكد أن الرواد الأوائل لم يدركوا الطبيعة المتغيرة لكتابة القصة؛ وارتباطها بتغير المصطلح، ذلك أن مصطلح «القصة القصيرة» في اللغة العربية لم يتبلور إلا في العشرينات من القرن العشرين.

نشوء شكل قصصي جديد

لقد عاش عبدالله النديم (1854-1896)، أشهر رواد الشكل الوليد المتمثل في القصة القصيرة، حياة سمحت له بالتحرك بسهولة عبر كل طبقات المجتمع، والتكيف مع هذه الطبقات الاجتماعية المختلفة، ومجموعاته العرقية، وعمل على امتصاص التناقضات الثقافية السائدة بين تيارين: التيار التقليدي والتيار الذي يتبنى الأفكار الأوربية. وقد أوضح للمعالجة السردية عددا من الحقول التي أمدت الكتاب الذين تلوه بموضوعات مختلفة.

بدأ النديم كتابته الأدبية خلال السبعينات من القرن التاسع عشر، حيث عمل صحفيا لعدة سنوات، قبل أن يتولى تحرير مجلاته الأسبوعية. ورغم أن عدداً من الكتاب

المشارقة، مثل: فرانسيس المراش (1836-1873)، وسليم البستاني (1848-1884)، ونعمان القساطلي (1854-1920)، قد بدأوا نشر قصص قصيرة بدائية في الجنان (1885-1870)، وهي مجلة شرقية صدرت في القاهرة ثم بيروت، فإن كتابات النديم المبكرة في هذا الإطار هي الأكثر تميزا في نوعيتها. وهي تشترك مع كتابات مرّاش في موضوعات معينة، خصوصاً تلك التي تتعامل مع هيمنة الأثر السلبي لتبني المثاليات الأوربية، إلا أن هذه الكتابات كانت تتميز بالوضوح، وباللغة الجديدة المتسمة بالتوجيه الهادئ حسب مقياس عصرهم. وقد عمد ابن النديم أن يكتب للقراء الجدد الذين تختلف لغتهم ومبادئهم الأدبية عن القراء التقليديين، الذين كان يتوجه إليهم معظم معاصريه من الكتاب. فلغته السهلة المتسمة بالوضوح والحميمية في التعبير، والخالية من العبارات التقليدية المزخرفة، كانت مناسبة جدا للموضوعات الاعتيادية والاهتمامات اليومية لعامة الناس. لقد كانت طريقته تلك بمثابة جواز مرور لعدد أكبر من القراء، كما أنها مساهمة في تطوير لغة القصة، ذلك أن الأسلوب التقليدي غير ملائم للتعبير السردي. إضافة إلى كل ذلك، فإن عبد الله النديم كان يتكئ على السرد المجازي للتعبير عن أفكاره.

وقد تضمن العدد الأول من مجلته الأسبوعية **التنكيت والتبكيت**، التي قام بتوزيعها مجاناً مع الجريدة اليومية المحروسة، خمساً من هذه القطع السردية المجازية. واستمرت هذه المجلة تنشر مثل هذه القصص حتى اندلاع ثورة عرابي، حيث سيطرت الموضوعات الوطنية. وكان اهتمام عبد الله النديم بالقضايا القصصية والوطنية منذ مرحلة مبكرة، قد أسس ميثاقاً قوياً بين القضية الوطنية والشكل الأدبي الجديد الذي بدأ في الظهور. إن أية دراسة لأعمال عبدالله النديم القصصية المبكرة، وكذلك البستاني، ومرّاش، ستكشف العلاقة القوية بين هذه الأعمال والواقع الاجتماعي السياسي الذي أفرزها، وستؤكد العلاقة بين موضوعات هذه الأعمال ووسائل تعميق وعي القراء لهويتهم الوطنية.

هذه لأعمال السردية تعاملت مع مأزق التقليد للسلوك الغربي، والانفصام الناتج عن التبني الشديد للأفكار الأوربية، وخطورة الاتجاه نحو المخدرات، ومعاناة الفقراء،

وتحويلات الأجانب الربوية واستغلالهم للمواطنين. كما تناولت أيضاً موضوعات أخرى كمعاناة الزوجات اللاتي هجرهن أزواجهن بسبب انغماسهم في الشهوات المحرمة، وأهمية تعليم المرأة وتحريرها، وتحقيق اقتصاد مستقل، وفساد المؤسسات الدينية، وفوق كل ذلك الفخر بالوطن، وأمجاده الماضية في محاولة للاحتذاء بها.

وفي الوقت نفسه، فإن هذه الأعمال القصصية، التي يأتي بعضها قريباً جداً من الشكل الأولي للقصة القصيرة، استطاعت أن تطور العديد من الاستراتيجيات القصصية، مثل المعالجات الرمزية للتفصيلات المادية والحقائق، وثنائية المعنى للعنوان، وقوة ايحاءاته التفسيرية، والعرض الحيوي للقضايا، وقوة المعالجة غير المباشرة للقضايا المعقدة أو الحساسة، والاستعمال البدائي للمكان، والاستعمال الفني للفكاهة والسخرية بشكل قوي؛ من أجل السخرية من الشخصيات والأوضاع دون تجريدها من حقيقتها.

التجريب في أعمال قصصية مختلفة

إن تطور القصة العربية القصيرة منذ بداية نشأتها الأولى المتمثلة فيما نشر في الجنان في 1870، ونموها بعد عدة سنوات من خلال أعمال عبد الله النديم، وصولاً إلى مرحلة النضج مع طباعة **حديث القرية** لمحمد طاهر لاشين عام 1929، قد استغرق نصف قرن من الجهد المتواصل. هذه العملية حدثت في الجزء المتطور ثقافيا من العالم العربي بمشاركة مجموعتين من الكتاب. أحدهما رغبت أن تعبر عن التجارب الجديدة والتغيرات الناتجة عن التحول الاجتماعي الثقافي، وظهر ذلك في أعمال عبدالله النديم، وتمثل بتجديد شكل المقامة، وتوسيع نطاقها. أما المجموعة الثانية فحاولت أن تحقق النتيجة نفسها، لكن من خلال الشكل الهجين الذي أطلق عليه شكري عياد «المقالة القصصية». هذا الشكل ينحدر بشكل مباشر من الأحداث القصصية التي كتبها عبدالله النديم. إضافة إلى ذلك، هناك فريق ثالث، - لكنه ثانوي اقتصر على العراق - جرب شكلاً فريداً من المقالة القصصية، وذلك باستخدام الرؤيا شكلاً من أشكال التعبير القصصي.

حين النظر إلى المجموعة الأولى، نجد أن الفترة شهدت طباعة الكثير من الأعمال

[illegible]

وشكلها عن المقامات التقليدية، وحتى عن تلك التي صدرت قبل سنوات على يد التقليديين، من أمثال أبو الثناء الألوسي (توفي 1854) في العراق، وناصيف اليازجي، ونيقولا الترك (توفي 1828)، وأحمد فارس الشدياق (1805-1887)، وإبراهيم الأحدب (توفي 1891) في لبنان، وعبدالله فكري (1834-1890) في مصر. إن استعمال المقامة للتعبير عن التجارب الجديدة بشكل قصصي في تلك الفترة، كان بريادة عبد الله النديم. غير أن من تلوه من الكتاب أعطوا اهتماماً أكبر للبناء المتكامل للكتاب، وللروابط بين المقامات المختلفة بداخله، أكثر من اهتمامهم بالمقامة المستقلة، إلى حد أنهم يجعلون عملهم أقرب إلى الرواية من القصة القصيرة. والمقامة الوحيدة التي اهتمت بتماسك كل مقامة على حدة، وبالتالي كانت أقرب إلى شكل القصة القصيرة هي مقامات محمد لطفي جمعة. وخلافاً للآخرين الذين كتبوا كتاباً واحداً على هذا الشكل، نجد أن جمعة قد أبدى رغبة شديدة في الاستمرار في كتابة وتطوير الشكل الجديد عبر فترة طويلة، وكشف عن درجة عالية من الوعي لما يقوم به. ويرى، كما جاء في مقدمة كتابه الثاني **في وادي الهموم**، أن فن القص ينقسم إلى قسمين رئيسين: حقيقي وخيالي. فالأول مثل أعمال بلزاك (**Balzac**)، وإميل زولا (**Zola**)، والثاني مثل أعمال سكوت (**Scott**)، ودوماس (Dumas)، ولقد صرح محمد لطفي جمعة، أنه ينوي متابعة الاتجاه الأول، فكتب كتابه **على أساس الحقيقة**.

وحين نأتي إلى كتاباته الإبداعية، وخصوصا في شكلها الأكثر نضجاً، كما في كتابه الأخير ليالي الروح الحائر (1912)، نجد أن جمعة أبعد ما يكون عن أي من أشكال الخطاب الواقعي. فكتابه ذو طبيعة رومانسية، بسبب أنه ظهر خلال الفترة التي أطلق عليها شكري عياد مصطلح «الانفجار الرومانسي»، وبسبب نغمته العاطفية، وتأثيره الشديد على الأعمال الرومانسية التالية له، التي كانت أعمال جمعة بمثابة الأساس لها، حيث إن أعمال جمعة قد وضعت الأساس الأسلوبي والموضوعي. وقد اصبح اهتمامه

بالظلم الاجتماعي والفقر ومآسي المحرومين المصحوبة بالعويل والعاطفة، هو المعيار في كثير من القصص القصيرة الرومانسية للسنوات التالية. أما موضوعه الرئيس الثاني، وهو لوعة الحب، فقد أصبح موضوعاً مفضلاً. وموضوعه الثالث، الذي أثر فيه على قاسم أمين بشكل كبير، والمتمثل في موضوع تحرير المرأة، كان موضوعا رائجا لدى الكتاب الرومانسيين فيما بعد. لذا، فإن خصائص الرومانسية أكثر وضوحا في عرضه الذي يؤكد فيه،إلى حد المبالغة أحياناً، على العاطفة على حساب الحقائق الاجتماعية الأخرى، ومحاولة تأكيد دور الخيال في الكتابة والحياة. وهناك ميزة رومانسية أخرى ذات علاقة بهذه الدراسة، تتمثل في أن محاولة جمعة إطلاق كتابته من حدود المقامة، من أجل الرومانسية، يكون بشكل عام ذا علاقة بالتوقف عن الأشكال القديمة، والثورة ضدها.

تأثير الانفجار الرومانسي

أشار شكري عياد أنه خلال أربع سنوات بين 1906 و1909، نشر جبران خليل جبران عرائس المروج (1906)، وأرواح متمردة (1908)، وبدأ مصطفى لطفي المنفلوطي ينشر كتاباته العاطفية المؤثرة بشكل كبير في المؤيد سنة 1907، ونشر شكري ديوانه الأول بما يحويه من قصائد رومانسية سنة 1909، إلا أن الأكثر تأثيرا من بين هذه الأعمال كانت كتابات جبران والمنفلوطي. وقد اقتضت الرومانسية الانفصال عن الشكل التقليدي، وبدأ أولئك الذين يتسمون بالحساسية نحو التغيير، والشعور بالحاجة إلى قراء جدد، في تطوير جوانب معينة للشكل، وتعويد القارئ على الأعراف السردية الضرورية لاستقبال القصة القصيرة. لم يحاول جبران والمنفلوطي وغيرهما، إعادة إنتاج فن المقامة بشكل جديد، لكنهم بدأوا بشكل عام تجريب شكل جديد، دون وعي كامل بطبيعة هذا الشكل. لقد كانوا على اطلاع على السرد الأوربي، إما عن طريق الترجمة، وإما عن طريق القراءة المباشرة، إلا أنهم كانوا مستجيبين بشكل أكبر للحاجة الماسة لإيصال أفكار معينة، أكثر من استجابتهم لدافع التجريب من أجل ريادة تأصيل فن القصة العربية القصيرة.

وعلى الرغم من أن جبران كان يكتب أعماله في المهجر (أمريكا الشمالية)، فإن بيئة كتابته كانت في لبنان، وقد كانت ذات تأثير في العالم العربي بعامة، والشرق منه بخاصة. ولذا، فإن كثيرا من النقاد يعتبرون جبران أعظم كاتب رومانسي في الشرق العربي. فكتاباته القصصية المبكرة، التي يسميها صديقه (محرر جريدة المهجر) روايات أو حكايات، حاولت أن تبرز عواطف كافة طبقات المجتمع، من الشحاذ إلى الأمير، ومن الملحد إلى الراهب. وقد بالغت هذه الكتابات في تصوير العواطف، وخلقت رؤية رومانسية عالية لمعاناة الفقراء ولوعة الحب. ويرى جبران أن هذه الموضوعات ترتبط بانعدام الحرية، وبالأشكال المختلفة من الظلم الاجتماعي والسياسي، بما في ذلك ممارسة الرجل ضد المرأة. ورؤية جبران حول المرأة، التي تلتقي مع رؤية عبدالله النديم، تبدو بشكل عام إيجابية، حين مقارنتها مع رؤيته نحو الرجل. كما أن مهاجمته للمؤسسات الدينية المسيحية ورجالها، تعكس أفكار النديم حول بعض رجال الدين المنافقين. ورغم أن كتابة جبران السردية لا تزال بدائية، وتفتقر إلى القوة والتماسك، فإنها أكثر تطورا من كتابات النديم، وتكشف فهما أعمق لتقدم الحدث ووظيفة الوصف والتشخيص. غير أن أهدافه التعليمية المباشرة أفسدت أثر كتابته السردية.

وتأتي أعمال المنفلوطي، كما هي أعمال جبران، متميزة وسط كتابات الرياديين بقوة الأسلوب والتأثير. وقد أدى ذلك إلى اتساع أهمية إنتاجه، وأكدت حاجة عموم القراء إلى القصة. وقد نجح المنفلوطي في ذلك، لأنه توجه بكتابته إلى عامة القراء، وليس إلى الخاصة والمثقفين. وقد أعطت كتاباته القصصية القصيرة، التي سماها في كتابه العبرات (1915) روايات قصيرة، اهتماماً كبيراً للغة المؤثرة والأسلوب المنمق، مع براعة في إثارة العواطف. إلا أن هذه الموهبة الأسلوبية لم تجعل كتابته خالية من العيوب، بل إنها أربكت التوازن في النص، وأعاقت التكامل والتناسق بين أجزائه المختلفة.

مصطفى صادق الرافعي (1880-1937)، الذي ينتمي إلى مدرسة المنفلوطي نفسها وكان متأثراً بنجاح **العبرات**، استطاع أن يكتب أول قصة قصيرة ناضجة وهي **مسكينة... مسكينة** ضمن كتابه **مساكين** (1917). تناقش هذه القصة التفاوت

دائرة تطورها في القصة، مع استعمال موفق للعنوان. غير أن المؤلف أضعف القصة بأسلوبه المتكلف، وتدخله المباشر، دون حاجة لإيصال رسالته الوعظية.

المجموعة الثالثة من الكتاب هم الذين يسميهم عبد الإله أحمد، أحد أبرز المختصين بالقصة العراقية، كتاب الرؤية. فهؤلاء لهم تجاربهم مع الأشكال السردية بعيداً عن الشكل التقليدي للمقامة. وقد بدأوا نشر أعمالهم في المجلة الشهيرة **تنوير الأفكار** سنة 1909، وحتى سنة 1921. كما نشروا في مطبوعات أخرى. ويبدو أن هذه الكتابات، التي تشبه كتابات عبدالله النديم السردية، قد استحوذت على خيال الكتاب الشباب في ذلك الوقت، فجربوا هذه الأشكال بدرجات مختلفة من النجاح. وعلى الرغم من أن المويلحي استعمل الرؤيا وسيلة أدبية في كتابه **حديث عيسى بن هشام**، فإن الشكل السردي العراقي لا يبدو أن له علاقة بهذه التجربة. كما أن كتابات عبدالله النديم التي تستخدم الرؤيا أسلوباً لها، كانت تعليمية بشكل كبير، وتحمل رسالة أخلاقية واضحة ذات علاقة بالقضايا الوطنية في ذلك العصر. وبصرف النظر عن الاسم، فإنه يمكن اعتبارها شرحاً للواقع، أكثر من أن تكون رسما للمستقبل. وتأتي أعمال عطاء أمين لتكون أفضل أمثلة على هذا النوع الذي طور بشكل نسبي، لغة سردية سهلة، متحررة من الزخارف اللفظية، التي أثقلت معظم أعمال هذا الشكل السردي.

هذه المجموعات الثلاث ساهم كل منها، بطريقته الخاصة، في تطور معايير الأشكال السردية القصيرة، وساعدت على انتشار الشكل وتحفيز الطلب عليه، وتشجيع عدد من الكتاب الجدد، لتجريب إمكانات الشكل الجديد.

الرواد الأوائل لهذا الفن

في العقد الثاني من القرن العشرين، نجد أن معظم الكتاب الذين كانوا في مرحلة التجريب مع القصة القصيرة، أصبحوا على قناعة أن من الأجدر أن يتم تطوير الشكل القصصي خارج إطار المقامة. وأنه بقدر القرب من تصوير الواقع، بقدر ما يكون البعد

عن المقامة، كما ظهر ذلك في أعمال محمد لطفي جمعة. وليس مصادفة أن نجد الابتعاد عن الشكل التقليدي، يتزامن مع أفول الحكم العثماني، الذي خيم على المنطقة، وبزوغ عهد جديد من العلاقة بين العالم العربي وأوروبا. مع نهاية الحرب العالمية الأولى، كانت كل الدول في هذا الجزء من العالم العربي، تحت هيمنة الاحتلال البريطاني. وقد ساعد ذلك على تبلور الهوية القومية في الكفاح ضد الاحتلال الأجنبي. وكانت الحاجة لاستخدام الكلمة المكتوبة في دعم وعي القراء حول القضايا الساخنة في ذلك الوقت، سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، قد أعطت طموحاً جديداً، لتطوير شكل كتابي يكون قادرا على التعبير عن هذه الحاجات.

كان لدى الكتاب الرياديين لهذا الشكل الفني مفهوم واضح للحدود الشكلية للقصة القصيرة، ولطبيعة القضايا التي يريدون تناولها. لقد جاءت الثورات الرئيسة ضد الاحتلال في المنطقة، المتمثلة في ثورة 1919 في مصر، وثورة 1920 في العراق وفلسطين، وانتفاضة 1920 و1922 في سوريا، نتيجة وثمرة للوعي الكبير في مفهوم الهوية القومية، وترتبط بشكل مباشر بنشأة القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث. علاوة على ذلك فإن قمع هذه الثورات ولد إحساساً بالفشل والإحباط، وهذا أدى، كما تحدث عن ذلك بالتفصيل أوكونور (O'Connor) في كتابه **الصوت المنفرد** (The Lonely Voice, London, 1963)، إلى تشكل فن القصة القصيرة. من بين الكتاب الذين يمثلون هذا الفن الناشئ خليل بيدس (1875-1949) في فلسطين، ولبيبة هاشم (1880-1947) في لبنان، وعبد المسيح حداد (1881-1950) وميخائيل نعيمة (1889-1988) اللذان يمثلان أدب المهجر، وعيسى عبيد (?189-1922) وشحاته عبيد (?189-1961)، اللذان يمثلان الارتباط بين الحركة الثقافية في المشرق ومثيلتها المصرية، ومحمد تيمور (892-1921) من مصر، ومحمد أحمد السيد (1901-1937) من العراق. هذه أبرز الأسماء من بين أسماء كثيرة حاولت تطوير كتابتها بشكل متتابع، دون أن تكون على وعي بما يكتبه الآخرون. وقد كانوا يستجيبون لتغير الإحساس الأدبي عند القراء الجدد ومطالبتهم بالتطوير، أكثر من تأثرهم بأعمال الآخرين.

لقد كان خليل بيدس أحد الرياديين الأوائل في الأدب الفلسطيني، وقد بدأ بوعي وعزم كتابة القصة القصيرة عندما كان يحرر مجلته الشهيرة **النفائس العصرية** (1908-1914). في البدء كان نشطا في الترجمة من الروسية وإليها، لكنه سرعان ما تحول إلى الكتابة الإبداعية، فكتب الرواية والقصة القصيرة، التي كان فيها متأثراً بشكل واضح بمعرفته بالأدب الروسي. كما كان على وعي بطبيعة السرد، وبالدور الحيوي الذي تلعبه القصة، وبشعبيتها لدى جمهور القراء، كما عبر عن ذلك في تقديمه للعدد الأول من مجلته. عندما بدأ يكتب القصة القصيرة، أثبت أن هناك مسافة كبيرة بين الوعي النظري لطبيعة القصة وبين حقيقتها. ناقش بيدس في بعض قصصه الفرق بين الحقيقة والخيال، واستعمل في بعضها الآخر الإطار الأسطوري، أو التاريخي، أو الفلسفي، أو الرمزي، أو حتى الاجتماعي. غير أن معظم تجاربه القصصية قد أفسدها تدخل المؤلف المباشر في السرد بإعطاء توجيه مباشر ورسائل أخلاقية خارج الموضوع، وكثرة استعمال الصدف والمفاجآت.

وتشبه لبيبه هاشم خليل بيدس، حيث إنها كانت بشكل أساس مترجمة، ومحررة للمجلة الناجحة فتاة الشرق (1906-1939)، التي نشرت فيها العديد من القصص، التي طبعتها فيما بعد في كتاب مستقل. وعلى الرغم من أنها تفتقر إلى الموهبة، فإن مهارتها الصحفية، ولغتها السهلة، وقدرتها على القص، وخلق حبكة متماسكة نسبياً، جعلها رائدة لاتجاه السرد البسيط. تبدو قصصها وكأنها تلخيص لأعمال طويلة، تروي قصص حب عاطفية بشكل تفصيلي، إلا أنها نجحت في جعل القصة ذات شعبية في أوساط النساء.

لقد ساهمت مجموعة عبد المسيح حداد القصصية حكايات المهجر (1921) في اتساع دائرة قراء القصة بشكل كبير. بعض من قصص هذه المجموعة نشرت في المهجر، والبعض الآخر نشر في صحف المشرق. ومعظم هذه القصص تتناول المشكلات التي يواجهها المهاجرون العرب في حياتهم الجديدة بعيداً عن أوطانهم. والموضوع الرئيس لهذه القصص هو التفاوت بين التوقع والحقيقة، وصعوبة الحياة بعيداً عن الإحساس بأمن

الوطن. فالمهاجرون مروا بصعوبات من أجل التأقلم الثقافي، خصوصاً ما يتعلق بالقيم الأخلاقية والعلاقة بين الرجل والمرأة، كما أنهم في حالة حنين لذلك العالم الذي خلفوه وراءهم. وتتمثل المساهمة الإيجابية لقصص حداد في أنها لم تنظر إلى الماضي نظرة رومانسية أو مثالية، بل إنها عالجت الحنين إلى الماضي بظرف وسخرية.

ويأتي ميخائيل نعيمة مختلفاً عن مجايليه في المهجر، فلقد حافظ على علاقة قوية مع لبنان، وانعكست بشكل واضح معرفته الراسخة بواقعه في قصصه المبكرة، التي نشرها في مجلة **السائح** بين 1914-1925. هذه القصص تقارن بشكل إيجابي مع أكثر القصص نضجا للرياديين الأوائل في القصة القصيرة، ويتضح فيها فهم طبيعة هذا الفن ومعرفة تقنيات كتابته.

المساهمات المبكرة المهمة

يبرز موقع الأخوين السوريين عيسى وشحاته عبيد وحدة القصة القصيرة العربية في ذلك الوقت، وصعوبة وضع فاصل دقيق بين مواقع جغرافية مختلفة تكون منشأ لها. ولد الأخوان عبيد في سوريا، وهاجرا مثل كثير من المثقفين السوريين إلى مصر، واضطلعا بدورهما الأدبي هناك. ويلاحظ أن الشخصيات في مجموعاتهما القصصية بشكل عام شخصيات سورية وليست مصرية. عيسى، وهو الأكثر موهبة، أهدى مجموعته القصصية الأولى إلى سعد زغلول، قائد الثورة الوطنية سنة 1919، وتوفي في العشرينات من عمره. واتسمت حياته الأدبية القصيرة، بالخصوبة في الإنتاج، فلقد ساهم في المسرح، والرواية، والقصة القصيرة، والنقد الأدبي. أما شحاته، فإنه بعد وفاة أخيه عيسى، هجر الجانب الأدبي، وتنسّك.

نشر عيسى مجموعتين قصصيتين، في حين نشر شحاته مجموعة واحدة فقط، إلا أن كلا منهما قد بدأ مجموعته بمقدمة طويلة، تحدث فيها عن الحاجة إلى شكل أدبي جديد، مؤكداً الرابطة العضوية والتداخل بين استقلال الوطن وتشكيل هوية قومية متميزة، وإيجاد أدب محلي خالص. وهذا يكشف الوعي الكبير بعيوب المحاولات الأولى

لإيجاد فنون سردية، والفهم الناضج السليم لفن القصة. وقد ساعدهما على ذلك بكل تأكيد معرفتهما بالأدب الفرنسي. لقد ناديا بتأسيس أدب المستقبل بحيث يكون قائماً على الملاحظة الدقيقة، والخيال الإبداعي، والتحليل النفسي، حتى يصف الحياة كما هي، دون مبالغة أو نقص، الحياة المطلقة، والحقيقية المجردة. وهذا جوهر ما سمي في مقدمة إحسان هانم مذهب الحقائق (الواقعية). وهما في فهمهما للواقعية وفن القصة يتفوقان بشكل كبير على من سبقهما، فيما يتعلق بالوصف، والتشخيص، واللغة، والحوار، والدوافع لكل من الشخصية والحدث، واقتراب القصة من الواقع. فقصصهما لم تسبق، في قدرتها على رصد العلاقات الحقيقية بين الرجل والمرأة، وكشف الأوضاع الخفية للحياة العائلية، خصوصاً في الدوائر المسيحية. كما أنهما أول من أبرز الأبعاد المختلفة لحياة المرأة من الطبقة المتوسطة، مع التطرق لجوانب مختلفة من تحرير المرأة.

أما الموضوع الرئيس في قصص الأخوين عبيد فيتمثل في عدم تكافؤ الشريكين في الزواج الذي يحدث في جو اجتماعي مغلق، والنتائج الخطيرة لمثل هذا الزواج على التماسك العائلي. إضافة إلى ذلك، فقد تناولت القصص موضوعات كثيرة مثل التوتر بين طموحات الأمة، وقدرة الأفراد على إدراكها، والمشكلات الناتجة عن تعدد الزوجات، والصراع بين المدينة والريف. لقد كانت الشخصيات القصصية المقنعة قادرة على تجاوز الشخصيات ذات البعدين، التي أوجدها الكتاب السابقون، واستطاع عيسى وشحاته عبيد أن يطورا آلية استعمال الحبكة الفرعية، أو الحديث الرمزي الموازي. لكنهما حملا قصصهما قضايا كثيرة جداً، استعملاها وسائل لإيصال أفكار أو معلومات، إلى درجة أن معظم هذه القصص أصبحت كأنها مختصرات لأعمال طويلة، أكثر من كونها قصصاً متوازنة ذات بناء محكم.

يعد محمد تيمور، وإن كان قد توفي مبكراً فلم يتجاوز عمره التاسعة والعشرين، رائد القصة العربية القصيرة في مصر. قضى تيمور ثلاث سنوات في أوربا، استطاع خلالها أن يوسع ثقافته في الأدب الفرنسي والأوربي بشكل عام. عاد بعدها إلى مصر سنة 1914، ممتلئاً بالحماسة لإيجاد مسرح مصري جديد، وشكل تعبيري معقول للقصة

العربية الحديثة، والرواية، والنقد الأدبي. وكان على قناعة أن الاستقلال الأدبي لا ينفصل عن الاستقلال السياسي. ولذلك، فإنه رأى أن إيجاد فن أدبي أصيل يعد مسألة وطنية، تساهم في تشكيل الهوية القومية، والتعبير عن طموحاتها وأهدافها.

أخذ المسرح في البدء نصيب الأسد من اهتمامه، لكنه بدأ في نشر القصة القصيرة في المجلة الطليعية السفور عام 1917، ثم جمعت بعد وفاته، وطبعت بعنوان ما تراه العيون 1922). لقد حاولت قصصه التقاط العديد من تناقضات الحياة وتصوير الشخصيات المصرية الحقيقية، ولعبت دوراً مهماً في تقديم هذا الفن الجديد الناشئ، مع فهم جديد لأهدافه المتمثلة في الوظيفة الوطنية والعاطفية الواضحة؛ من أجل أن تكون بديلاً أو على الأقل تخفف دور التعليم القديم.

لم تتعامل قصص تيمور مع موضوعات تختلف عما تناوله عبد الله النديم، لكنه نجح إلى حد ما في تحرير قصصه من هيمنة العاطفة، التي كانت تميز أعمال تلك الفترة، التي عالجت تأثير الإدمان على المجتمع، والتماسك العائلي، وإضاعة الطاقات والمواهب، والتفاوت الطبقي في المجتمع، والجاذبية الخادعة للعادات الغربية، وتفرق المصريين أمام أعدائهم. ومع أن تيمور قد عالج هذه الموضوعات نفسها، إلا أن تقديمه ومعالجته لهذه الموضوعات القديمة تعتبر أكثر تقدما من ناحية فنية، وأكثر تأثيرا من أعمال الكتاب الذين سبقوه. غير أن أعماله لم تنجح في تطوير ذاكرة النص وحوافزه، والتماسك الحقيقي، والتوازن الكامل للقيم، حتى أن وصفه للمشاهد القصصية، التي تجاهلها الكتاب السابقون، يعتمد على تحديد الأماكن الحقيقية، وأسماء الشوارع والحانات والمقاهي، المعروفة للقارئ؛ ويأتي ذلك من أجل إقناعه بصحة هذه الحوادث. يبدو هذا بديلا لما أسماه وين بوث (Wayne C. Booth) في كتابه **بلاغة الفن القصصي**[1] (Rhetoric of Fiction, Chicago, 1961, PP. 3-16) السلطة المصطنعة للمؤلف على القارئ، الذي يطالب بأن يقبل دون تساؤلات كل الحقائق والمعلومات التي يعطيها إياه المؤلف. ولم يكن تيمور على توافق مع أعراف كتابة النثر التقليدية بما في ذلك القصة، ولذا فقد كانت تحدوه الرغبة في أن يجد وسائل مقبولة للتعبير عن الأفكار والتجارب الجديدة، ورؤية تغير الإحساس الأدبي، وتحقيق رغبات القراء. وتيمور ريادي في تطوير

الشخصيات، من حيث استعمال التشابه والاختلاف وسيلتين مؤثرتين في بناء القصة، مع مهارة في استخدام السخرية، وتوسيع مجال الخطاب القصصي، وذلك بتوظيف الرسائل والمذكرات وأنواع أخرى من الخطاب في نصوصه القصصية .

آخر الرياديين في فن القصة هو محمود أحمد السيد، الذي كان يترجم من التركية في ذلك الوقت. وعلى الرغم من وفاته المبكرة، فإنه قد نشر العديد من المقالات، وثلاث روايات، وثلاث مجموعات قصصية: النكبات (1922)، والطلائع (1929)، وفي ساعة من الزمن (1935). من أبرز المميزات المهمة في هذه المجموعات القصصية الثلاث، أنهن يعكسن من خلال الموضوع والبناء، الحاجة القوية لتطوير هذا الفن الأدبي الجديد والتمكن منه. المجموعتان الأخيرتان تحتويان على محاولة إعادة كتابة بعض قصص المجموعة الأولى، وذلك لمعالجة الأخطاء في الموضوع أو الكتابة السردية وتحسينها.

نضج الفن الجديد

بعد الحرب العالمية الأولى وانتصار الحلفاء، لم يحصل الاستقلال الموعود. وقد أدى ذلك إلى تكثيف الكفاح الوطني، وظهور الجماعية في التفكير السياسي، وتشكيل عدد من الأحزاب السياسية، مما يشير إلى نمو الفردية، والإحساس بالهوية بين أبناء الطبقة البرجوازية المتحضرة. لم يعد الكتاب ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم معلمين، وإنما بوصفهم أفرادا تعلقوا بالقضايا الاجتماعية والفكرية وحتى السياسية. وقد انعكس هذا بالمقابل على تطور القصة العربية القصيرة، من خلال ثلاث طرق متميزة: أنها أدت إلى نضج هذا الفن في جو العشرينات من القرن العشرين، الذي هيمن عليه الإحباط، وانعدام الأمل. ونتج عن ذلك خفوت الاتجاه الواقعي، وتقوية الرغبة في القصص الرومانسي.

في بلد مثل مصر، حيث كانت الحركة الأدبية نشطة جداً، كانت هذه الظواهر الثلاث منفصلة، وتمتاز كل منها عن الأخرى، في حين أنها في بعض أجزاء العالم العربي تتقارب، وغالباً ما تتداخل في عمل المؤلف الواحد. لذا كان من الضروري تمييز هذه

الظواهر الثلاث، كما تشكلت في مصر، قبل التعامل مع مثيلاتها في العالم العربي في ذلك الوقت.

من الأشخاص الرئيسين الذين ساهموا في نضج القصة العربية القصيرة في مصر محمود تيمور (1894-1973)، محمود طاهر لاشين (1894-1954)، وبقية أعضاء «جماعة المدرسة الحديثة»، الذين نشروا العدد الأول من مجلتهم الأسبوعية **الفجر** في 1925. محمود تيمور هو الأخ الأصغر لمحمد تيمور، وكان متأثراً جداً بمحاولة إيجاد فن أدبي حديث، لكنه، خلافا لأخيه، كان متأثراً أيضاً بالثقافة القديمة لوالده أحمد تيمور (1871-1930) الذي كان أحد أعمدة المؤسسة الأدبية التقليدية. كما كان محمود تيمور متأثراً بالكثير من المستشرقين، الذي كانوا يتوافدون على منزل والده. لقد نشر كتابه الأول باسم مستعار هو «موباسان المصري»، لكن سرعان ما نمت تجاربه، واستعمل اسمه الصريح. لقد كتب بجدية وغزارة، ووصل إنتاجه إلى ثلاثين مجموعة قصصية (إضافة إلى رواياته ومسرحياته العديدة)، مما جعله أحد أبرز كتاب القصة القصيرة في جيله. سافر تيمور في بداية حياته الأدبية ثلاث مرات إلى أوربا، وقضى عامين في سويسرا خلال إحدى هذه الرحلات. كان لذلك أثر عميق في زيادة معرفته باللغات الأجنبية، وفهمه للفن والإنسان. وكان متأثرا بشكل خاص بأعمال كل من موباسان (Maupassant) وتولستوي (Tolstoy) وتورجنيف (Turgenev) وتشيكوف (Chekhov).

بدأ محمد تيمور كتابته للقصة القصيرة بحماسة شديدة لهذا الفن، وتنبأ في مقدمة مجموعته الأولى الشيخ جمعة (1925)، أن القصة القصيرة سوف تكون قريباً الوارث الوحيد لجميع أشكال الكتابة القصصية، لكنه بعد عامين صحح هذا الرأي واعتذر عنه. كان في وقته أغزر كتاب القصة القصيرة إنتاجاً. ففي ست سنوات فقط (1925-1930)، نشر خمس مجموعات قصصية، ورواية واحدة مصحوبة بقصة قصيرة، إلا أن عالمه القصصي بقي ضيقاً، فموضوعاته محدودة، وشخصياته غير متنوعة. ومع ذلك، فإن استمرار تدفق أعماله لعب دوراً مهما في تعويد القراء على هذا الفن الأدبي

الجديد، ومعرفة قواعده. استمر محمود تيمور في كثير من قصصه في تلك الفترة في معالجة الموضوعات الرئيسة التي عالجها أخوه الأكبر. من هذه الموضوعات الزوجة التعيسة المهملة، والرجل اللعوب الذي يبدد ثروته وصحته في سلوك شهواني مشين. وفي تناول هذه الموضوع، يعالج تيمور أبطاله المتهورين بمزيج من القسوة والسخرية، شارحاً أسباب سقوطهم، دون فهم حقيقي لما يدفعهم لذلك. وعلى كل حال، فقد نجح محمود تيمور في تناول موضوع آخر من موضوعات أخيه، المتمثل في عالم رجال الدين التقليديين، حيث حمل عليهم بقوة في العديد من قصصه القصيرة. الموقف المشترك عند الأخوين تيمور، وكذلك من سبقهم من كتاب القصة القصيرة، يعكس الصراع العميق بين الجيل الجديد من المفكرين العرب بعقلانيتهم وتنويرهم، والجيل القديم بأفكاره التقليدية ونزعاته غير المعقولة. لم يعد هؤلاء المفكرون الطليعيون الجدد في تساؤلهم عن القيادة الفكرية يتقبلون هذا الاحترام المبالغ فيه الذي يحظى به المشائخ التقليديون عند عامة الناس. فهم يريدون إزاحتهم من قلوب العامة، آخذين على عاتقهم مهمة كشف ما يخفون خلف قناع التقوى من قسوة وجهل وفسوق وجنون.

لذلك أصبحت القصة القصيرة وسيلة في معركة التأثير على العامة، وسلاحاً لتدمير وهدم المؤسسة الفكرية التقليدية، ومكانتها الاجتماعية. هذا الموضوع يقترن في أعمال تيمور مع مأزق الكتاب والفنانين الشباب في مجتمع أصم آذانه لنشاطاتهم وطموحاتهم.

القصص، التي وصل بها تيمور حد الذروة في إنجازه الأدبي خلال هذه الفترة، يتمثل في تلك القصص التي يكشف فيها عن الحياة الداخلية لشخصياته، كما في قصة العودة التي تتميز بالنضج والتماسك. تدور أحداث القصة حول الجدة التي جعلت من حفيدها مرتكزاً لحياتها، فهي تنتظر عودته من المدينة غير واعية بمرور الوقت. التوازن بين الفرد والنموذج في القصة يحول الحالة البسيطة إلى حالة عميقة، تكشف صعوبة الحياة في تعاملها مع أولئك الذين يخفقون في فهم ديناميكيتها المعقدة. استطاع تيمور، بتأثير منهج تشيكوف (Chekhov)، أن يحقق توازنا حساساً بين عناصر القصة

المختلفة، ويوجد شخصيات إنسانية مقنعة، وحالة قصصية ناضجة، غنية في مادتها وبنائها وصراعها.

لقد كان تيمور راغباً بوعي في تأصيل القصة القصيرة في حياة مصر الأدبية، وقاده ذلك إلى استعمال كل ملاحظاته حول الحياة الريفية، التي أتيح له معرفتها خلال زياراته الصيفية للريف، إضافة إلى ما استوعبه من عالم الفكر التقليدي، الذي أحاط بوالده. لقد استخدم البيئة المحلية في قصصه، لكنه أخفق في تجاوز حدودها الضيقة. ورغم أن أعماله قد عملت على اتساع وسمو مفهوم القصة العربية القصيرة وقيمتها الفنية، فإن تركيزه على الشخصيات، خصوصا المكسورة والمهزومة، كان خطوة نحو تطوير هذ الفن. وقد نجحت قصصه في تقليل اعتماد القصة القصيرة على ما أسماه سين أو فولين (Sean O'Faolain) في كتابه «**القصة القصيرة**» (The Short Story (London, 1948, p. 137). «مقدمة يحكي فيها الكاتب لنا كيف استطاع امتلاك الحقائق»، ثم يمهد الطريق للاستغناء عنها جميعاً. السؤال الفني، الذي تدور حوله قصص تيمور، يتعلق بلغة القصة وطبيعتها وهدفها وحدودها.

لقد كان سؤال اللغة موضوع نقاش طويل ومثير للجدل بين الكتاب في العشرينات. لقد تعاملوا معه من موقف تقليدي يتسم بالجمود - حسب الرؤية القديمة للغة النثر - وليس من الموقع الديناميكي للوظيفة الجمالية والبنائية للغة في عمل إبداعي قصصي. ومعالجة تيمور لقضايا اللغة والنظر إليها على أنها وعاء يحوي المعنى فقط، وليس على أنها جزء رئيس من المعنى نفسه، تأتي متسقة مع فهمه لطبيعة القصة ووظيفتها. السرد في أعماله يعتمد على إيصال كل ما يود من معلومات حول الشخصية والأحداث إلى القارئ. فهو يخفق - مع استثناءات قليلة - في جعل القارئ يرى الشخصية تتحرك في أوضاع مختلفة، بحيث يمكن أن يرى أبعادها الثلاثة، أو أن يذهب إلى ما تحت سطح الحدث كي يحصل على رؤية موثوقة لعقل الشخصية وقلبها؛ من أجل أن يتمكن القارئ من فحص دقة وصف الكاتب. ومما يثير السخرية، أن عاطفة تيمور وعيوبه الأخرى المتعلقة باللغة والمباشرة في الطرح، تأتي جسراً بين الشكل الأدبي

الجديد، والقارئ التقليدي. ولذلك، فإن نقاد تلك الفترة يثنون عليه. وقد لعبت أعمال تيمور دوراً مهماً، في تأكيد هذا الشكل الأدبي الجديد، وحصلت على دعم كبير من أقطاب المؤسسة الأدبية.

الدور الأساس للمدرسة الحديثة

يعتبر ظهور المدرسة الحديثة في المشهد الأدبي نقطة تحول في تاريخ القصة العربية القصيرة. لقد نجحت المدرسة، وعلى رأسها لاشين - الكاتب الموهوب والمعاصر لتيمور - في تجاوز عيوب تيمور الكتابية. وكانت كتابات لاشين تمثل الذروة من حيث الشكل والمضمون، بالنسبة للكتاب السابقين والمعاصرين له. لقد كان الشخصية الرئيسة في «المدرسة الحديثة»، تلك المجموعة الأدبية المتنوعة، التي لعبت دوراً حاسماً في تطوير القصة العربية القصيرة الحديثة، وتوسيع قاعدة قرائها، وبلورة الإحساس الأدبي الجديد لتلك الفترة. يمكن بسهولة ربط هذه المجموعة بعالم ما قبل الثورة الأدبية الروسية، فقد قرأوا - مثل معاصريهم في فلسطين- بوشكين (Pushkin)، وجوجول (Gogol)، وليرمنتوف (Lermontov)، وتورجنيف (Turgenev)، وذستوفسكي (Dostoyevsky)، وتولستوى (Tolstoy) وتشيكوف (Chekhov)، وجوركي (Gorky)، وارتزباشف (Artzybashev)، وتأثروا بأعمالهم بشكل كبير.

إضافة إلى الوعي الاجتماعي والسياسي، لدى هذه المجموعة من الكتاب الشباب، فإنهم كانوا على وعي بما أسماه ماكس فيبر (Max Weber) «النماذج المثالية» (Ideal Types). لقد كانت محاولتهم أن تنعكس هذه «النماذج المثالية» في أعمالهم، الأساسَ لدعوتهم لإيجاد «أدب قصصي قومي». لقد قامت مجلتهم الأسبوعية **الفجر** ببذر أفكارهم الجديدة على مستوى واسع، وهيأت الأرضية للمجلات ذات القيمة الكبيرة أن تنشر قصصا قصيرة وتشجع المؤلفين على كتابتها. كما استطاعت أيضاً تأسيس معايير نقدية جديدة للتعامل مع الأدب، ليس على أساس أنه شيء طارئ على الكتابة السياسية والأيدولوجية، وإنما على أساس أنه نشاط أساسي منفصل، مع التأكيد على

التداخل بين العمل الأدبي ووسائل التعبير الأخرى. وبذلك تحول الاهتمام من العلاقة السياسية للعمل إلى شكله الفني، دون التضحية بدوره الاجتماعي أو التثقيفي، وساعد ذلك على إيجاد مفهوم جديد للأدب المحلي، الذي لم يقتصر على الأوضاع المحلية، وإنما كان قادراً على تصوير الجوانب الإنسانية لهذه التجربة. بدأ لاشين كتابته للقصة القصيرة في 1921، لكنه امتنع عن نشر أي من محاولاته الأولى، واستمر في تطويرها، حتى نهاية عام 1924. ومن ذلك الزمن بدأ يكتب وينشر كثيراً في **الفجر**، ثم حين توقفت أصبح ينشر في مجلات أخرى. بدأ لاشين في نشر قصصه في مجموعات قصصية في عام 926. ، حيث أصدر مجموعته الأولى **سخرية الناي**، أما مجموعته الثانية **يحكى** أن، فقد صدرت عام 1929. ومعظم أعماله ظهرت ضمن إطار «المدرسة الجديدة» التي بدأت في التلاشي قبل نهاية العشرينات. في هاتين المجموعتين استطاع لاشين أن يوجد رؤية فنية متماسكة، وأن يطبق الأفكار الجديدة، التي نادت بها «المدرسة الحديثة».

طبيعي من محمود طاهر لاشين، وهو أحد أبناء الطبقة المتوسطة المشغولة بذاتها، أن يركز في أعماله على شخصيات هذه الطبقة وقيمها. ومع أن مجموعة صغيرة سحبت من الطبقة المتوسطة الدنيا التي بقيت على هامشها، فإنه لم يكن يسمح لهم أبداً أن يحتلوا المركز. ومع ذلك، فإن شخصيات الطبقة الدنيا قد تم اختيارها بحساسية، وتصويرها بعناية في عالم لاشين، على الرغم من أسلوب السخرية والازدراء الواضح في تقديمه له. البيئة الرئيسة في معظم قصصه هي المدينة، حيث يركز على مشهدين أساسين: الأول خاص، يتم داخل منازل الطبقة المتوسطة، والثاني عام، يتمثل في المقاهي، ومكاتب الحكومة، وشوارع المناطق الفقيرة المزدحمة في القاهرة. كان لاشين مهتما بتحقيق تسجيل الحالة الاجتماعية الشاملة لحياة المدينة وسكانها من خلال القصة القصيرة، محاولة منه لتجذير القصة القصيرة في حياة الطبقة المتوسطة التي تشكل الجزء الرئيس من جماهير القراء الجدد. معالجة لاشين لجوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت، طورت الكثير من الاهتمامات الموضوعية عند من سبقه من الكتاب، وذلك بانعكاس الجوهر في شكل قصصي ناضج. إضافة إلى معالجته للموضوعات الأساسية

المعاصرة للقصة العربية القصيرة، فإنه تفوق في تطوير موضوع الصراع الحساس بين المدينة والريف.

حديث القرية: نقطة تحول

تحليل موجز لرائعة لاشين «**حديث القرية**»، يمكن أن يوضح تمكنه من بناء العمل، ويمنح القارئ قدرة للدخول إلى القصة التي طوت صفحة التجريب والمحاولات الأولى، وقدمت القواعد لهذا الفن الجديد، وفتحت الطريق نحو بلوغه النضج. إنه عمل مهم، ليس لأنه يعد البداية الحقيقية للقصة المحلية المتماسكة، وإنما لأنه عمل يركز اهتمامه على مفترق الطرق، التي تقف عنده مصر وبقية العالم العربي، حيث كان الصراع بين مفاهيم وقيم الريف والمدينة، وكذلك بين التحديث والأفكار الدينية التقليدية. لذا، فهي تعالج هذه القضايا المعقدة، دون الوقوع في شرك تقديم نتائج حتمية. ومع أنها تستخدم «أشكالا نمطية»، فهي تتجنب المبالغة، وتحاول تقديم الحقيقة بشكل فني.

تبدأ القصة باستعمال الراوي أسلوب المتكلم، وهو يتحدث إلى القارئ عن يوم قضاه في الريف. لقد فتن بجماله ونقاوته، وفي الوقت نفسه، تعجب من تعاسة الفلاحين الذين يبدو البون شاسعا بين بؤسهم وبين الجمال غير المحدود للبيئة من حولهم. عندما رثى لحال الفلاحين أمام صديقه الذي دعاه إلى الريف، سخر منه ومن تعاطفه المفرط. ومنذ البداية تقدم القصة وجهتي النظر المتضادتين حول الفلاحين، ويستمر التوتر بينهما بقوة طوال القصة التي تقدم أصواتا متعددة، بحيث إن الآراء المختلفة يكون لها حضور داخل النص وتشد انتباه القارئ. وفي المساء يحدث الصراع بين الرجلين القادمين من المدينة حول النظرة المتخيلة إلى حياة الريف، وبين الحياة الحقيقية فيه، عندما يشارك الرجلان رجال القرية في أحاديثهم الليلية، التي تعتبر التسلية الوحيدة التي يعرفها الفلاحون. هنا توظف القصة بناء قصصياً محكماً، يأتي من خلال التداخل بين القصة الرئيسة والقصة الداخلية المتضمنة فيها، التي تروى خلال أحاديث السمر. تصل القصتان إلى مرحلة من الصراع خلال صراع آخر بين رجلي المدينة، وبين الإمام الذي يمثل القيادة

الدينية للفلاحين، التي تعني بالتالي القيادة الفكرية التقليدية. لا يقدم الإمام رؤية مختلفة تماما عن الحياة في القرية فقط، بل يحاول تأكيد وجوده وتأثيره في القصة من خلال كونه راويا للقصة الداخلية. الصراع بين مفكري المدينة والقرية (وهما يرمزان إلى الصراع بين التقليديين وبين الطليعيين الجدد) ينعكس على المستوى البنائي خلال الرواية المكثفة للقصتين في الإطار العام للقصة.

لقد سمى لاشين قصته حديث القرية ليذكر القارئ بأحاديث السمر التي تشكل البؤرة لبناء القصة، وليؤكد أن القصة ليست قصة مأساة الزنا والثأر، التي تشكل الحبكة الرئيسة لقصة داخل إطار القصة العام ولا تشكل سوى ثلث النص، بل إن القصة هي ذلك الحدث الذي سبق القصة وصاحبها واستمر بعد روايتها. هذا هو الواقع؛ لأن لاشين مهتم بصراع السلطة بين رواة القصة من رجال القرية والمدينة، كما حدث في مأساة قصة الشخصية الرئيسة. إنه الحديث الذي يتخلل الحدث ويعطي شكلا للتناقضات داخل القصة. يتمثل أحد عناصر البناء الرئيسة في هذه القصة في الانسجام مع الموضوع. في هذا العمل الفذ لمحمود طاهر لاشين، نجد البطل شخصية يتعاطف معها الفلاحون، لكن يمكنهم أن ينفصلوا عنه، وينظروا إليه نظرة دونية، ويسخروا من محاولته تسلق السلم الاجتماعي. يبدو الراوي صبوراً ومخلصاً في دعوته للإصلاح، فقد ظهر رجلاً فاضلا حين ينظر إليه في ضوء أعمال رجل المدينة الذي خدع زملاءه القرويين، وقضى على حيائه. هناك أيضاً الطريقة التي عبر بها الراوي عن آرائه التي يبدو من الصعب على أصدقائه من المدينة، ناهيك عن الفلاحين، أن يستوعبوها. وإخفاقه في التواصل مؤشر على عدم قدرة الطبقة الجديدة من المفكرين أن يلعبوا دوراً مؤثراً في مجتمعاتهم. القصة مختصرة أسلوبياً، لكنها ثرية في معالجتها، وقدمت تحليلا عميقا للصراع بين ثقافتين متمايزتين. لقد حافظت القصة على توازن فني دقيق واستعملت القيمة الشعرية الكاملة للألفاظ، ووظفت رموزا إيحائية، رسمت خطوطا على الأضواء المختلفة لتكشف بوضوح المشهد والشخصيات. استعمل لاشين وصف البيئة لإغناء الحديث والشخصيات بطرق إيحائية وتضمينية، وتحقيق التكامل للعناصر القصصية. قدم لاشين في هذه القصة ونصص أخرى كثيرة عناصر السخرية، والموازاة في البناء، خصوصاً في

الشخصيات المتناقضة وشبكة العلاقات المعقدة والمتفاعلة داخل النص. ويؤسس الاستقطاب بين مجموعتين مختلفتين من الشخصيات شبكة واسعة من التشابه والاختلاف بين شخصيات القصة الرئيسة، بحيث تجعل القارئ قادرا على استيعاب المستويات المتعددة من معنى النص. لقد قدمت هذه القصة المحاولة الأكثر إقناعا لإدخال مقدمة المؤلف في القصة، وذلك بجعلها جزءاً فاعلاً ومتماسكاً من مادتها وبنائها.

التأرجح بين النموذجين الرومانسي والواقعي

في نهاية العشرينات من القرن العشرين، تكون أعمال تيمور ولاشين قد وضعت نهاية مرحلة النشأة للقصة العربية المحلية في مصر، حيث وضع تيمور الأساس للقصة الرومانسية القصيرة، في حين أسس لاشين المفهوم الجاد للقصة الواقعية. أما مرحلة النضج للقصة القصيرة في أجزاء عربية أخرى، فقد حدثت بعد بضع سنوات. تطور فن القصة القصيرة في الشام والعراق وفق الصيغة نفسها، التي جاءت في أعمال تيمور، حيث إن العناصر الواقعية كانت تمتزج بالعاطفة والرومانسية إلى حد كبير. خلال الثلاثينات، لم ينتج كاتب عربي ما يمكن أن يشابه، ناهيك أن ينافس، أعمال لاشين المتميزة التي طبعت عام 1929.

في العراق، استمر جعفر الخليلي خلال الثلاثينات يكتب القصة القصيرة، التي كانت تكتب في مصر في بداية القرن. لقد كانت تقوم على موضوعات ومفاهيم تقليدية للقصة، وكانت ترتبط بشكل وثيق بالكتابة الشعبية العربية القديمة. أما أعمال ذي النون أيوب (1908-1988)، وعبدالحق فاضل (ولد 1910) في الثلاثينات، فهي مدينة لأعمال تيمور من حيث الشكل والمضمون. بدأ فاضل نشر أعماله عام 1934، وأيوب عام 1935. غير أن أيوب كان أكثر إنتاجاً، حيث نشر ست مجموعات قصصية خلال ثلاث سنوات (1937-1939). وقد تأثر كتاب العراق، مثل زملائهم المصريين، بالأدب الروسي. فكتاباتهم تمتلئ بالمشكلات المطولة. ولذا غدت أعمال أيوب بشكل خاص، أقرب إلى المقالة منها إلى القصة القصيرة. لقد كان معنيا بشكل واضح بالقضايا السياسية

والفساد، والمحاباة، والنفاق الاجتماعي. وشن هجوماً عنيفاً ضد البيروقراطية. كما عالج بوعي مشكلة فئتين مضطهدتين في مجتمعه (النساء والفلاحين)، فهو يعدهما الثروة المهمة للوطن، وكان يهدف إلى مناصرة تغيير جذري لأوضاعهما.

هؤلاء الكتاب، ومثلهم تيمور، يستخدمون القصة القصيرة وسيلة لتأكيد مكان الفنان بشكل عام، والكاتب بشكل خاص في المجتمع، وتصوير ظهور مفكرين جدد بشكل إيجابي كبير. لقد كشف أيوب، في قصص **برج بابل**، أفضل مجموعة قصصية له في تلك الفترة، قدرته على سبر الشخصيات، وتحليل نوازعها، وهذه ميزة تعلمها من قراءته لدستوفسكي. كان أيوب في معظم قصصه المبكرة، يعتمد بشكل كبير على الحوار، والتوظيف البدائي للشخصيات؛ مما يؤكد حضوره السلطوي في القصة، ويضعف تأثيرها. إنتاج أيوب المكثف غطى على الأعمال الناضجة والأقل عدداً، التي كتبها فاضل، الذي كان ناقداً متميزاً، وأنتج أعمالاً أكثر تماسكاً من الأعمال التي أنتجها زملاؤه في المرحلة المبكرة من كتابته. وساهمت لغة عبد الحق فاضل السلسة، وبراعته في الحوار، في جعل شخصياته أكثر تلاحماً، وفي جعل الحبكة أكثر إقناعاً لإيجاد قصص ناضجة. ووفّر عليه استخدامه للسخرية، الذي يتضح فيها تأثير كتابات إبراهيم عبد القادر المازني القصصية، جهد إيصال رسالة الإصلاح الاجتماعي. كما أن توظيفه لبعض العناصر الأسطورية، ربما بتأثير توفيق الحكيم، ساعد على اتساع رؤية المعنى في كثير من قصص مجموعته الأولى مزاح وما أشبه.

في سوريا، نجد أن المجموعة القصصية الأولى لصبحي أبو غنيمة، التي ظهرت سنة 1922، كانت ملتزمة بالجو الرومانسي، كما هو الحال في أعمال جبران وعبد المسيح حداد. لقد حاولت هذه المجموعة توجيه هذه العاطفة إلى القضية الوطنية، المتمثلة في الاستقلال السوري، لكنها لم تنجح في تطوير القصة، التي بدأها من سبق من الكتاب. علي خلقي (1911-1984)، في مجموعة **ربيع وخريف** (1931)، ومحمد النجار، في مجموعة **في قصور دمشق** (1937)، نجحا في نقل القصة السورية القصيرة من عالم الكتابات القصصية الأولى، والعواطف الأولية، إلى شكل قصصي أكثر إتقاناً. لقد جعلوا المحاولات السورية تنجح في إيجاد قصة قصيرة محلية، تقترب من تحقيق

أهدافها، وذلك باستكشاف جوانب مختلفة من الواقع الاجتماعي، وتأصيل هذا الفن الجديد في الحياة اليومية للطبقة المتوسطة في دمشق.

في فلسطين، يعد نجاتي صدقي (ولد 1905)، أهم كتاب القصة القصيرة خلال الثلاثينات من القرن العشرين. وكما حدث لبَيْدَس، فإن صدقي بدأ حياته الأدبية مترجماً وناقدا، ودارساً للأدب الروسي، حيث تخرج في جامعة موسكو، وكان يجيد عددا من اللغات. ومع أن قصصه القصيرة قليلة ومتباعدة في زمن كتابتها، فإنه نجح في جعل الفلسطينيين يركزون اهتمامهم في القضية الوطنية، والتحذير من خطورة تدفق الصهيونية الأوربية إلى عالم القصة القصيرة. لقد كانت قصصه تفتقر إلى التماسك الفني، وكانت متأخرة جداً عن زمنها، فيما يتعلق بتوظيف الشخصيات والبناء القصصي، على الرغم من ثقافته الواسعة ومعرفته بآليات الأدب.

في لبنان، يشار بإيجابية إلى أعمال خليل تقي الدين، التي ظهرت في الثلاثينات، حيث تعد أهم إنتاج ساهم في تطوير فن القصة. ويكون هذا الكلام دقيقاً، حين نقارن هذه الأعمال بالكتابات البدائية لمعاصره مارون عبود، الذي استمر يكتب مقالات قصصية، متأثراً بالأدب الفلكلوري للقرى اللبنانية. وقد بقيت أعمال خليل تقي الدين ممثلة للإنتاج المتميز، حتى ظهرت أعمال أكثر كتاب لبنان موهبة في تلك الفترة وهو توفيق يوسف عواد (1911-1989). وأعمال تقي الدين ذات جدارة في معالجتها الدقيقة للعلاقة بين المهاجرين اللبنانيين ووطنهم. تأخذ قضايا التداخل بين حب الوطن وحب الحبيبة مستوى جديدا من المعالجة، بعيدا عن المعالجات السابقة، التي اتسمت بالسطحية. وتقي الدين، مثل كثير من معاصريه، أعطى اهتماماً أكبر للجوانب العاطفية في اللغة، ووظف قوة الخيال؛ ليعوض عن الحياة الجافة في القرى الجبلية.

الاتجاهات القصصية والواقع الاجتماعي والسياسي

بعد نهاية فترة التشكل لفن القصة القصيرة، حدث تزايد سريع في أعداد الكتاب

الذين حاولوا استعمال هذا الشكل الجديد وسيلة للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم. وقد صحب ذلك اتساع دائرة القراء، بمستويات مختلفة، وزيادة أعداد القصص القصيرة المنشورة. شهدت العقود الثلاثة، التي تمتد من الثلاثينات إلى الستينات، العديد من الصراعات والتناقضات في العالم العربي، بسبب الثورات الاجتماعية والسياسية المختلفة التي بدأت مع الأزمات الاقتصادية خلال الثلاثينات، وتضمنت عدداً من الحروب الكبيرة، وبسبب الاستقطاب في الحركات الوطنية والقومية، ونمو المعارضة والثورات في أرجاء المنطقة. فهذه الفترة كانت غنية بالأحداث التاريخية التي جعلت الآمال تتزايد في الحصول على الاستقلال، من أجل التخلص من المعاناة والإحباط. لقد شهدت هذه الفترة مظاهرات وثورات في مصر، والعراق، وفلسطين، وزيادة أعداد الاغتيالات السياسية، وانتشار الفساد، وضياع فلسطين، وتفاعلاته العميقة، ونشوء الأيدلوجيات القومية واليسارية، والإخفاق في تحقيق الاستقلال السياسي. وقد شهد الجزء الأخير من هذه الفترة زيادة تدخل الجيش في السلطة، مما أدى إلى توالي الانقلابات العسكرية.

يبدو أن هناك تشابهاً بين الواقع الاجتماعي والسياسي لهذه الفترة، والاتجاهات الأدبية الثلاث الرئيسة، التي تتقاسم القصة العربية الحديثة. كان هناك المؤسسة السياسية (البراغماتية) التي تمثلها حكومة الأقليات المختلفة التي حكمت طوال الفترة. لقد انتخبوا ليتجاهلوا المطالب الشعبية من أجل الاستقلال والتغير الاجتماعي، ويتصالحوا مع القوى الاستعمارية، ويرضوا بالحالة الراهنة، التي تحقق لهم كثيراً من الامتيازات، حتى ولو كانت تتطلب بعض الإجراءات القمعية، أو الوعود الخادعة. القوة السياسية الثانية هي القوى القومية الوطنية، التي يمثلها حزب الوفد في مصر، والحركات القومية المشابهة في سوريا والعراق، وتمتاز بنشاطها وأيديولوجيتها الإصلاحية، والتزامها بتحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي والثقافي. أما القوة الثالثة فمثل الحركات الثورية الشعبية، التي يمثلها الطلاب المتطرفون والمجموعات الصغيرة المنقسمة فيما بينها من المفكرين اليساريين. وهؤلاء يرفضون نسيج المؤسسة

المسيطرة، ويوجهون غضبهم نحو مختلف القوى المهيمنة، في محاولة لكسب قاعدة عريضة من الدعم لتحقيق رؤاهم السياسية. لقد كانوا غير قادرين على الاتحاد، لكنهم يقدمون أفكاراً ومثاليات كثيرة، ويحاولون في بعض الأحيان تطبيق بعضها بطريقة، تنتج حيوية ونشاطاً ملحوظاً.

هذه القوى الاجتماعية السياسية تمثل ثلاثة مفاهيم مختلفة للهوية الوطنية، وتقابل الاتجاهات الأدبية الثلاث في القصة القصيرة. الاتجاه الأول إنتاج طبيعي يتمثل في الأعمال الكثيرة لرائد هذا الفن محمود تيمور، لكنه اتجه نحو العاطفة في أعمال أكثر كتاب الثلاثينات تأثيراً، محمود كامل. وكما بين ذلك شكري عياد، فكامل اكتشف أن هناك عناصر كثيرة من الطبقة المتوسطة، قبلت واستفادت من الواقع السياسي والاجتماعي، وبدأت في الاستمتاع بحياتها البرجوازية، وعرفت بأفكارها الأوربية (الإنجليزية والفرنسية)، وطورت نموذجا عقليا، يتمحور حول الذات، في إطار هذا التأثر. ومن هذه الطبقة الجديدة، استمد كامل طموحه وشهرته. لقد وجه كتابته لهذه الطبقة، وكذلك لجزء كبير من الفقراء، الذين يطمحون لتحقيق امتيازاتهم، ومن أجلهم اخترع ما يسمى «قصص الحب العربية».

القوة الأدبية الثانية كانت امتداداً طبيعياً للتطور المبكر للقصة العربية القصيرة، في محاولة لتحقيق النضج والتماسك. وقد ظلت ملتزمة بالمبادئ الأساسية لهذا المنهج، وكاشفة للمظاهر المختلفة للهوية الوطنية، وموضحة طموحاتها وأحلامها. وقد جاءت مساهمة هذا الاتجاه في إطار العرض الواقعي، كما فصلته وطورته الأعمال الناضجة لـ «المدرسة الجديدة» في العشرينات من القرن العشرين. وقد تمثلت قمة هذه الأعمال في الإنتاج المتميز لمحمود طاهر لاشين. لذا، فإنه من غير المدهش أن تبدأ هذه المدرسة بأعمال أصغر أعضائها وأكثرهم موهبة، يحي حقي (ولد 1905)، وتستمر في التطور عبر أعمال العديد من الكتاب الموهوبين. الاتجاه الثالث، الذي قاد تطور السرد الحديث، كان يتسم بالانقسام والتشظي، مثل حال الواقع الاجتماعي/ السياسي، الذي كان مؤثراً في هذا الاتجاه. وقد كان رواد هذا الاتجاه البصيرون مهمشين، خلال تلك الفترة، رغم تأثيرهم المستمر على العديد من الكتاب الموهوبين .

القصة القصيرة الرومانسية

ليس مجرد مصادفة أن تكون نشأة الرومانسية وازدهارها في القصة العربية القصيرة في الثلاثينات والأربعينات. كآبة الثلاثينات وإخفاقها في تقديم أوضاع أفضل، من أجل تحقيق الطموح الوطني، جعلت الجو مناسباً لتطوير بعض الموضوعات الرومانسية. كانت المحاولات المبكرة للتصنيع ضعيفة، وغير قادرة على الاستحواذ على مخيلة الناس، أو إيجاد جو مناسب للعصر الجديد. لقد تطلبت صحوة الهوية القومية، وانتشار الحماسة الوطنية، تعبيراً فنياً، لا يضعفه تصوير الواقع، الذي غالبا ما يتناقض. أو على الأقل يضعف مثل هذه الحركة الوطنية. في الجانب الثقافي، بلغت الكلاسيكية الجديدة، خصوصا في الشعر، ذروتها، فبدأت في الانحسار. لم تكن الواقعية قادرة على جذب اهتمام عموم القراء، أو إرواء عطشهم بالنسبة للقصة، التي تكون نهايتها سعيدة، ولا تشكل للقارئ أية صعوبة.

تمجيد الطبيعة وتصوير جمالها، هما الفكرة الغالبة على القصة القصيرة الرومانسية، ليس لأن الفكرة الرومانسية تضرب على الوتر الحساس عند الكاتب العربي، نظراً لعاطفته المتأصلة نحو وطنه، وإنما لأنها عملت على تقوية الحماس الوطني للقارئ في كفاحه من أجل الاستقلال. كما أنها ساهمت في تدريب القارئ على نشاط جديد، وتثقيفه وتقوية علاقته بالجو المحيط به. يأتي موضوع الاحتفاء بالفن والفنان ردة فعل لحال الفن والفنان في المجتمع العربي، ونتيجة للتأثير القوي للرومانسية الأوربية، التي أكدت على الموهبة العليا للفنان، ورأت أن وظيفة الفن تتمثل في كشف مناطق العقل والكون، التي تتخطى حدود التفكير العقلي، وإدراك الرجل العادي. فلا يعدو بطل الكتابات الرومانسية أن يكون المؤلف نفسه، الذي يلعب دور المستكشف لهذا العالم المجهول، والعارف الوسيط بينه وبين القارئ.

المبالغة في الوجدان فوق ما هو المعتاد ضمن إطار البناء القياسي، هو ما يسمى بالعاطفة. العاطفة في القصة العربية القصيرة ناتجة، بشكل أساس، من عدم القدرة على استيعاب الاستجابات العاطفية وتبريرها، ضمن إطار القانون والمنطق الداخلي للعمل

الأدبي. يتم تقديم البطل الرومانسي بصفته فرداً، لديه عواطف وأفكار وطموحات، لا يمكن أن تكون مقنعة بشكل كبير، ضمن إطار المجتمع، الذي لا مفر من التعامل معه. لذا، فإن هناك جواً من الأسى والحزن على ضياع الأمل، إلا أنه في اللحظات الكئيبة يسمح البطل لنا بإلقاء نظرة خاطفة على أحلامه، في ميزان أخلاقي جديد، يتفوق على المبادئ الأخلاقية الموجودة. فالبطل الرومانسي ليس واعظاً، لكنه حالم، يفضل أحلامه على الواقع، ويمكنه أن يحقق خلاصه من خلال الحب والفن، ليس باعتبارهما وسائل لنهاية محددة، وإنما باعتبارهما نهايات بذاتهما. والطريف أن كاتب القصة القصيرة الرومانسي العربي، الذي يعترف أنه باحث عن الجمال، غالباً ما يتغاضى عن أشكال، وطقوس، وعلاقات التداخل للأجزاء المكونة لبناء عمله. غير أنه يهتم في تقديمه بشكل كبير بكلمات، ذات قيمة جمالية، ومعبرة عن الأحاسيس.

يمكن في القصة القصيرة تمييز ثلاث فئات من النصوص الرومانسية: تتكون الأولى من الأعمال الرومانسية الأكثر جدية، التي حاولت تشكيل الحس الرومانسي وتطويره. وتشمل الثانية الأعمال الأكثر تجارية، وتهتم بجعل القصة القصيرة أكثر انتشاراً بين القراء. أما الثالثة فتشمل أعمال الرومانسية الاشتراكية، التي تعرف بشكل خاطئ بأنها أعمال الواقعية الاشتراكية. في الفئة الأولى، لا يمكن فصل تطور نظام الأفكار الرومانسي عن سياق تطور القصة العربية القصيرة بشكل عام، والاتجاه الواقعي بشكل خاص. وقد ساهمت أعمال هذه الفئة في تطور الشكل والمضمون لهذا الفن الأدبي الجديد. كما ساهمت باتساع مدى هذا الشكل وتأصيله في الحياة الثقافية للقارئ العربي. وتتماثل أهداف هذه الفئة من القصة القصيرة الرومانسية، تتماثل مع القصة القصيرة الواقعية، ولذا فمن الطبيعي أن يتداخلا مع بعضهما. كما أن كثيراً من الكتاب قد كتبوا النوعين من القصة دون تمييز.

لعل من المناسب أن نشرع في مناقشة أعمال هذه الفئة من الكتاب المصريين، وبشكل خاص قصص محمود تيمور، لأنها تمنحنا مثالاً جيداً للتداخل بين خصائص الرومانسية والواقعية، لأنها توضح كذلك أن الرومانسية كانت هناك منذ بدء تطور

القصة العربية القصيرة. مرت أعمال تيمور بتغيير مهم في الثلاثينات والأربعينات، دون أن تتخلى بشكل تام عن الشكل القديم. فالأسلوب التعليمي خلال العشرينات قد اختفى، ومحاولات تصوير المعائب الاجتماعية قد تلاشى أيضاً. اهتمت القصص بجعل القارئ جزءاً من المناظر الريفية الجميلة، والعواطف الجياشة. الحب هو المحور الرئيس، الذي تدور حوله الموضوعات المختلفة، ذات الصبغة الرومانسية القوية، وطهارة الحب تأتي شرطاً مسبقاً لأي تدخل عاطفي في معظم قصص الحب لديه، حيث ربط بين الجنس والإثم والحماقة والقبح والابتذال. عالج تيمور موضوعاً آخر ذا صلة وثيقة بموضوع الحب. هذا الموضوع يتمثل في معالجة تيمور لموضوع الفن والفنان المتأثر بمفاهيم رومانسية مختلفة. يتزامن بدء الموضوعات الرومانسية في أعمال تيمور مع تحوله في تركيزه الاجتماعي. إذا كان تناول الطبقة الوسطى والدنيا قد حصل في أعماله المبكرة، فإنه تناول فيما بعد جزءاً من الأوستقراطية (مجموعة من الفنانين المثقفين وعدد من الشخصيات الغريبة). كان ذلك ضروريا لتقديم الموضوعات الرومانسية الجديدة. وكان من بينها جمال الطبيعة، الذي لا يقدره إلا أولئك، الذين يستطيعون التعبير عن إعجابهم الطبيعة رمز للحب والحرية والتناغم، ولذلك فإن الابتعاد عنها أمر لا يمكن تحمله، ويعود دائماً إلى المدينة المادية القبيحة.

من كتاب القصة القصيرة الرومانسيين، الذين كانوا متحمسين لتقديم البعد السياسي في القصة العربية القصيرة، محمد أمين حسونة (1908-1958؟)، الذي كان واحدا من الستة الموقعين على البيان الأدبي المهم (1930) «الدعوة إلى خلق أدب قومي»، الذي نشر في **السياسة الأسبوعية** في 28 نونيو 1930. ومثل العديد من معاصريه وزملائه، تمتاز رومانسيته بصبغتها الوطنية، خلافا لتيمور، الذي يستطيب جمال الطبيعة في أوربا، ويهيم بجبال لبنان. حسونة يشعر بالبهجة، وهو يصف المشاهد الريفية للقرى المصرية، ويكشف جمال طقوس الحياة فيها. فقصصه تمجد جمال الريف المصري وتدمجه بصبغة دينية قوية. ولذا فإن اشتراكهما معاً يسلي البطل، ويجعله قادرا على تحمل سوء حظه المؤلم. وكما هي الحال مع كثير من الرومانسيين، فإن أحلامه في

تناقض تام مع الواقع. ومن الطبيعي أن تتلاشى إلى أجزاء، عند أول اصطدام لها بالواقع.

كانت الرومانسية تنتظر قدوم سعد مكاوي (1916-1985) الموهوب، والغزير الإنتاج لتصل إلى أوجها. في **شبيرة**، يمكن للمرء أن يجد شخصية متكاملة ومتماسكة بشكل كبير للبطل الرومانسي، الشخصية البريئة المليئة بالأحلام والطموحات، وشخصية الفنان الحساس، الذي توجد لديه رؤية عميقة، وموهبة عظيمة، ويواجه جواً مرعباً، ومجتمعاً فاسداً. تداخل مهم آخر يحدث بين الفن والحب، فـ **شبيرة تجمع**، بحيوية أحياناً، موضوعي الرومانسية المفضلين. إضافة إلى ذلك، يرتبط الحب، بقوة أحياناً، بالتصوف، أو بموضوع رومانسي آخر هو الحنين. ومن خلال ذلك، تعرض قضايا الحب السابقة بحميمية ولطف.

الصراع بين رؤية الطفل للعالم، ورؤية البالغ الملتزم، واحد من الموضوعات الرئيسة التي تتضمن، في إحدى مستوياتها، موضوع الثورة الرومانسية. حسونة، مثل سابقيه، مغرم بموضوع الثورة ضد الخضوع، خصوصا ثورة الشخصيات النسائية ضد الأعراف الاجتماعية الظالمة. تبرز قصصه الإحساس بالعزلة والأشياء، وتربطها بالبطل البايروني، الذي يتذبذب دائماً بين الأحلام المستحيلة، والرغبة المسيطرة في التدمير، بما في ذلك تدمير الذات. مكاوي، مثل معظم الرومانسيين، مغرم بالطبيعة التي غالبا ما يمجدها، ويشعر بحيويتها، ويراها مصدراً للسعادة والأمل الكبير. غير أنه الكاتب الرومانسي الوحيد الذي تكشف أعماله عن تطور دائم ومتميز نحو بناء وتماسك للأفكار الرومانسية.

في سوريا، القصة القصيرة التي كتبها مظفر سلطان (ولد 1913)، ومراد السباعي (ولد 1914)، وبديع حقي (ولد 1922)، وألفة عمر الإدلبي (ولدت 1912)، تجمع بين النزعة الوطنية عند حسونة، والإحساس الرومانسي عند تيمور، الذي قدم المجموعتين الأولى والثانية لألفة الإدلبي. يمثل الجانب الوطني جزءاً مهما في الكتابات السردية لهؤلاء الكتاب؛ إلى حد أن مجموعة بديع حقي القصصية **التراب الحزين**، وهي مجموعة

مؤثرة، وقرئت بشكل واسع، تدور بشكل أساس حول القضية الفلسطينية. قصص هؤلاء الكتاب الثلاثة، تعكس الرغبة في تصوير الواقع الاجتماعي، والحاجة إلى استخدام القصة القصيرة وسيلة للنهايات التوجيهية، والوطنية، والأخلاقية. كما أنها تناقش غالبا الموضوعات، التي ناقشها زملاؤهم المصريون، مع تركيز واضح على القضايا القومية والوطنية. الإدلبي قدمت قضايا النساء واهتماماتهن إلى عالم الكتابة السائد، وعرضت لواقع وجودهن المنقوص، مقارنة بأرواحهن الحساسة، وأحلامهن الرومانسية. وهي في الواقع مؤسسة لتراث المرأة السردي، الغني في مادته وعاطفته، لكنه واه في بنائه. هذه الكتابات انتشرت في سوريا وأجزاء أخرى من الشام. وقد ناقشت الإدلبي، كما فعل أستاذها تيمور، حياة الطبقة الوسطى. وهي في اهتمامها الفريد بالعادات والطقوس الاجتماعية المتلاشية، زودت قصصها بمظهر متميز للحنين، وجعلت هذه القصص تسجيلا ثمينا للماضي.

إن أهم كاتب سوري للقصة القصيرة من المدرسة الرومانسية، هو عبد السلام العجيلي (ولد 1919)، الذي بدأ كتابته في أوائل الأربعينات، وجذب اهتمام القراء المتميزين، عبر أرجاء الوطن العربي. لقد تطوع في الجيش العربي في حرب فلسطين عام 1948، وانعكست هذه التجربة على كثير من قصصه، وأكدت العنصر القومي في كتاباته. كما أن خبرته الطبية، كما هو الأمر مع إبراهيم ناجي (1898-1953)، ويوسف إدريس (1927-1991)، زودته بالقدرة على الملاحظة الحادة، والقدرة على تتبع الأعراض المختلفة لمعالجة المشكلة. وقد أكدت هذه الخاصية مصداقية أعماله، وتماسك بنائها. لقد كان لديه حساسية مكاوي وسعة خبرته، وشاركه في الاهتمام بموضوع الفن ومكانة الفنان في المجتمع، وخصوصية التميز الفني. وهو ينظر إلى الفنان، كما كان مكاوي من قبل، على أنه رجل موهوب، ذو قدرة خارقة في الإبداع، لكنه مثقل بتفاهات الحياة، ومرفوض من قبل المجتمع، الذي يتسم بالتبلد، وعدم التقدير. الافتتان العميق بالعناصر غير الواقعية، والغموض الشديد للقدر، يلون قصصه بطبيعة حزينة، ولمسة غير معقولة، ويوجد عناصر سوداوية في كثير من القصص.

ظلال المأساة والضياع

سيطرت السوداوية العميقة على معظم القصص القصيرة الرومانسية الفلسطينية، خصوصا في الجزء المبكر من هذه الفترة، وهي مصحوبة دائماً، وبقوة، بالعامل الوطني. وأوجدت الصدمة المأساوية لضياع وطنهم، وحالة الركود لقضيتهم، ووضع المعيشة غير الإنسانية في مجتمعات اللاجئين، والأفق المغلق أمامهم، أوجدت الأسى وفقدان الأمل، الذي تغلغل في جميع أنواع الأدب الفلسطيني. ومن بين الكتاب الفلسطينيين الرئيسين، ضمن هذا التوجه، محمود سيف الدين الإيراني (1914-1974)، وعيسى الناعوري (1918-1985)، وسميرة عزام (1927-1967) يمثل الإيراني، في الحقيقية، تيمور القصة الفلسطينية القصيرة، حيث ألف بغزارة وقوة، في محاولة لتعزيز موقع القصة القصيرة، وترسيخ تقاليدها بإحكام، في حياة المجتمع الفلسطيني. المقارنة بين الأعمال التي كتبها قبل ضياع وطنه، وتلك التي كتبها بعد ذلك، تكشف طبيعة ومدى التحول في نظرة الفلسطينيين لأنفسهم، وهويتهم الوطنية، ومستقبلهم. وقد خصص الإيراني مجموعتيه القصصيتين الأخيرتين، بشكل كامل تقريبا، لمشكلة الوجود بالنسبة للفلسطينيين، الذين حرموا من وطنهم، وحالتهم المأساوية، فهم يعيشون على ذكرياتهم البعيدة لذلك الوطن، الذي أجبروا على التخلي عنه. قصص عيسى الناعوري تملك القدرة على توحيد الأسباب السياسية المختلفة لمأساة الفلسطينيين، مع الاهتمام بحقائق ضحاياهم. غير أن قصص سميرة عزام هي الأكثر تفصيلاً وحساسية، في معالجة معاناة الفلسطينيين. وهي تعد أكثر الكتاب الفلسطينيين موهبة، وأكثر كاتبات القصة القصيرة كفاءة بالنسبة لجيلها. وقد توفيت مبكرة، وهي في قمة نضجها وعطائها الأدبي، حيث أصدرت أربع مجموعات قصصية، خلال أقل من خمسة عشر عاماً. سميرة عزام هي الكاتبة الرائدة لهذا الاتجاه الرومانسي. بعض معاصريها في مصر وسوريا مثل: صوفي عبدالله (ولدت 1925)، ونجيبة العسال (ولدت 1921)، وجاذبية صدقي (ولدت 1927)، ووداد سكاكيني، ونوال السعداوي (ولدت 1930)، وألفة عمر الإدلبي[2]، ربما كن أكثر إنتاجاً منها، لكن قليلاً منهن استطاع أن يحرز ما حققته من حيث الكثافة والقوة. مثالية الماضي المفرطة في أعمالها، تؤكد الإحساس المهيمن للأسى والتشاؤم. غير أننا نجد في

كثير من عمالها أن إحساس السخط المدمر يقود الشخصيات إلى القيام، عن حسن نية، بأعمال غير واقعية؛ مما ينتج عنه تدمير الذات، وإحكام القبضة على الأحداث المأساوية حول الشخصية. أما موضوعات قصص سميرة عزام فتغلب عليها الطبيعة الرومانسية، التي يكون الصراع فيها دائماً بين الذات الحساسة جداً، وبين السياق السيئ، الذي لا يمكن للشخصية قبوله، أو تغييره. لقد نجحت في تقديم القصص المتماسكة، التي غالباً ما ينظر إليها من وجهة نظر نسائية حبيسة المكان، ومن تقاليد اجتماعية صارمة، على أنها تؤكد قبول العالم المغلق، الذي يأخذ الحالة في بعض القصص إلى ما وراء المكان الحقيقي، والتطور المنطقي، نحو عالم الحلم والخيال. ويتم تأكيد ذلك أحياناً عبر اللغة الشعرية، التي تجيدها سميرة عزام، وبالوصف الدقيق للتفصيلات الصغيرة الغنية. تتسم شخصياتها النسائية بالإحساس القوي بالمثالية، التي تجعلهن بعيدات عن بقية أفراد المجتمع، خصوصاً زملاءهم الرجال. فهن حساسات، لكنهن يتسمن بالسذاجة الاجتماعية، والقابلية للجرح، كما أنهن يتسلحن بالمثالية الراسخة، في مواجهة القيم الاجتماعية الفاسدة، وتلاعب الرجل.

في لبنان، كان ميخائيل نعيمه، وسعيد تقي الدين، من أبرز كتاب القصة القصيرة الرومانسية، في ذلك الوقت. لقد وزع نعيمه اهتمامه بين أنواع أدبية مختلفة، بينما كان تقي الدين الأكثر نشاطاً، والأغزر إنتاجاً بين كتاب القصة القصيرة في لبنان خلال الأربعينات والخمسينات. وقد حاولت قصصه القصيرة أن تشتمل على ما يعتبره من مميزات المجتمع اللبناني، وهو الانقسام بين أولئك الذين بقوا في الوطن، وأولئك الذين هاجروا. كلتا المجموعتين تشترك في حبها العميق للوطن، والرغبة في التواصل مع جمالياته، وبيئته الاجتماعية. الوطن الأم هو المصدر الأساس للعاطفة، والرؤية في عالمه، ويملك القدرة على الإمساك باللبنانيين في قبضته، مهما بعدوا عن موقعه الجغرافي. وحين تكون الرابطة بين اللبنانيين ووطنهم ضعيفة، فإن ذلك يفتح الأبواب للانحراف والدمار. صوّر تقي الدين حياة البيئة الدرزية تصويراً، يغلفه الحنين، والتقدير العميق لأنظمتها الأخلاقية الصارمة، وحياتها السهلة المبجلة. الابتعاد عن الأرض عبر الهجرة

إلى بلاد أجنبية، يغلف شخصياته بعالم مادي قبيح، يُصور فيه المال على أنه مصدر كل الشرور والوسائل، لفك الارتباط بين الفرد وجذوره.

في العراق، يحظى الاتجاه الرومانسي بشعبية نسبية في الثلاثينات والأربعينات، على الرغم من قلة إنتاج القصة القصيرة في تلك الفترة. الإنتاج الرئيس يتمثل في كتابات أيوب، الذي تمت نوقشت أعماله المبكرة سابقاً. ويعد أهم كتاب القصة القصيرة، حيث نشر إنتاجه خلال الأربعينات والخمسينات. لقد شهدت تلك الفترة قمة إنتاجه، ومشاركته الفعالة في المشهد السياسي، الأمر الذي ترك أثراً واضحاً في أعماله القصصية. وقد بقي النقد الاجتماعي الموضوع الرئيس في هذه الفترة، لكن الاتجاه الرومانسي ظل مهيمناً على عرضه ورؤيته الفلسفية. ركز تقي الدين على الجانب الوطني بطريقة تشابه ما فعله حسونة، حيث يستخدم قصصه وسيلة للكفاح ضد الاحتلال البريطاني، وشرحا لمختلف جوانب القضية السياسية. وقد أوقعه ذلك في مشكلات كبيرة مع السلطة؛ مما جعله يستخدم استراتيجيات أدبية مختلفة، كالرمز والخيال، والأماكن الأجنبية؛ لتكون قناعا لما يطرحه من قضايا.

العاطفة: اتجاهان متطرفان

أخذ النوع العاطفي للقصة العربية القصيرة الرومانسية، ظاهرياً، اتجاهين مختلفين: الهروب من الواقع، والاشتراكية. قود تأكيد الرومانسية القوي على جوانب معينة من الخبرة الإنسانية، في كثير من الأعمال الرومانسية، إلى أسلوب العاطفة الشائع. فهي في طريقة تصورها للحقيقة تتضمن نزعة لتجميل مصدر العاطفة الغني وتحسينه وتمجيده، مع ميل نحو المبالغة فيه. النجاح وانتشار الأعمال العاطفية يعوقان إجراءات التطور الفني للقصة العربية القصيرة، ويغربان الهاوي، وغير المهتم. لقد لعبت الرومانسية دوراً أساساً في جعل هذا الفن شائعا بين جمهور القراء العريض، جعلهم يألفون تقاليده، خصوصاً في الثلاثينات، حيث كانت الأعمال القصصية الجيدة قليلة ومتباعدة.

محمود كامل (ولد 1906) في مصر، هو أحد الشخصيات المهمة في تاريخ القصة العربية القصيرة، فهذا الفن الأدبي الجديد، يدين لكامل بالنجاح والشيوع خلال الثلاثينات وبداية الأربعينات، وبمستوى الاحترام الكبير، الذي تحقق بين القراء والكتاب لقد كان كامل محامياً ناجحاً، وأصدر سنة 1932 **الجامعة**، أول مجلة شعبية اعتمد نجاحها على القصة. نجاح هذه المجلة، بشكل عام، وأعماله، بشكل خاص، قاد إلى تأسيس دار نشر سنة 1937، وطباعة مجلة نصف شهرية، لتلاحق الأعمال السردية المتزايدة. ومن العجب الآن أنه لا يذكر كثيراً، وعندما نذكر أعماله فإن النقاد الجادين والمثقفين المتميزين يتعاملون معها بازدراء، على أنه أبو القصة القصيرة العاطفية. إنه يملأ عالمه شخصيات من الطبقة المتوسطة والعليا، متحاشياً مشكلاتهم الاجتماعية؛ ليركز على مشكلاتهم العاطفية والأخلاقية. لذا، فإن الحب هو الموضوع الرئيس في عالمه، وكثير من القصص تقدم الحب على أنه حلم غير بعيد، مرتبط بالموسيقى العذبة، والأفكار الدقيقة، والشعر. يربط محمود كامل هجومه على العادات الاجتماعية السيئة بالدعوة إلى تحرير المرأة. يصور في كثير من القصص النساء على أنهن عاجزات وضحايا للبيئة الاجتماعية المنغلقة، خصوصاً عدم قدرة الرجل على تقدير أوضاعهن، أو رؤية مدى التغيرات الاجتماعية التي مررن بها. موضوع مهم آخر يتمثل في الصراع بين الحياة والأفكار الأوربية والمصرية، الذي قدمه محمود كامل، تقريباً، بنفس طريقة الصراع بين المدينة والريف. كما صور الحياة الأوربية، وخصوصاً الباريسية، بمستوى كبير من الحنين بالعودة على أنها نعيم اللطف والثقافة والفن.

كان محمود كامل أشهر كتاب القصة القصيرة العاطفية خلال الثلاثينات ومعظم عقد الأربعينات، إلا أن هناك عددا من الكتاب الآخرين، الذين يستحقون الاهتمام مثل: حبيب توفيق (1909-1974)، وإبراهيم حسين العقاد (1910-1983)، وأمين يوسف غراب (1911-1970)، وأخيراً ثروت أباظة (ولد 1926) وغيرهم. بعض هؤلاء استمر يكتب أعمالا مشابهة لكتابات محمود كامل، التي تمتزج فيها العاطفة مع الرومانسية، إضافة إلى أهداف تعليمية، وفي مناسبات نادرة تصطبغ بصبغة واقعية. وقد حاول كتاب آخرون مثل يوسف السباعي (1917-1978)، ومحمد عبد الحليم عبد الله (1913-1971)،

وإحسان عبد القدوس (1919-1990)، وإبراهيم الورداني (1919-1991)، وجاذبية صدقي (ولدت 1927)، إبقاء عاطفة محمود كامل حية، بإعادة طرح موضوعاته، واستخدام تقنياته وشخصياته، وبتطوير عناصر الهروب من الواقع في أعماله، ودمجها بتفاصيل اجتماعية أو ريفية.

أتباع محمود كامل من الكتاب كثر، ففي فلسطين منهم عبد الحميد ياسين (1908-1975)، ونبيل خوري، ومحمد أديب العامري (ولد 1907)، وعيسى الناعوري، وفي سوريا، مراد السباعي (ولد 1914)، ووصفي البني (1915-1983)، ومحمد علي شلق (ولد 1915)، ووداد سكاكيني[3] (1918-1986)، وسلمى الحفار الكزبري (ولدت 1922)، وإسكندر لوقا (ولد 1929)، وعبدالعزيز هلال (ولد 1933)، وفي لبنان، خليل هنداوي (1905-1976)، ونسيب نمر (ولد 1925)، وفي العراق، جعفر الخليلي (1904-1985)، ومير بصري (ولد 1911)، وشالوم درويش (ولد 1913)، وإدمون صبري (1921-1975). لقد حققت أعمال هؤلاء شعبية كبيرة، وحولت انتباه عموم القراء عن كتابات أكثر جدية، كانت تنتج في ذلك الوقت . هذه الأعمال واسعة الانتشار، وتحظى بشعبية كبيرة، وهذا ما جعل مهمة الكتاب الجادين أكثر صعوبة، ذلك أنهم غدوا مضطرين للتعامل مع المشكلة بشكل مضاعف، بحيث يستأصلون الجذور السيئة، والمفاهيم الخاطئة حول القصة القصيرة، وتأسيس مفاهيم جديدة ملائمة.

الرومانسية الاشتراكية: أحلام الفقراء

النوع الثاني من أنواع القصة العاطفية هو النوع الاشتراكي، الذي ظهر نتيجة ردة فعل لهيمنة مثاليات الطبقة الوسطى، وانتشار القصة القصيرة العاطفية الهاربة من الواقع، خلال الأربعينات. يعرف هذا النوع في الأدب العربي الحديث بـ «الواقعية الاشتراكية». ولقد ظهر من داخل سياق المزج المتفرد بين الحماسة الثورية والتفاؤل الصريح، خلال نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات، مع تحقيق الاستقلال، الذي طال زمن المطالبة به، وتغير الأنظمة السياسية. إن نشوء مفهوم الواقعية الاشتراكية يعود الفضل

فيه إلى نسر الأفكار الثورية، وإلى ارتباطها الوثيق بالأيديولوجية الماركسية، التي وصلت إلى الذروة في العالم العربي خلال الخمسينات. كلا الجانبين، النظري والتطبيقي لهذا المفهوم، قد دعمه الكتاب الماركسيون، الذين كان من الواضح أنهم متأثرون بالفكر والأدب السوفييتي. ويقوم هذا النوع من الكتابة على اعتبار تطور المجتمع معركة من أجل المستقبل، من خلال كفاح الطبقة الثورية، التي يكون فيها الكاتب فناناً يرتدي بذلة الحزب بناء على توجيهه. ولذا فهو ملزم بأن يصور الجوانب الإيجابية، ويفضح ويشجب العيوب التي تعوق تقدم المجتمع.

إن «الواقعية الاشتراكية» مصطلح صاغه جوركي Gorky الذي كان في ذهنه اشتراك غير واضح بين الواقعية والرومانسية الاشتراكية. عندما أصبح المصطلح مستخدماً في اللغة العربية، في بداية الخمسينات، كانت معركة الالتزام في أقوى حالاتها. كانت الواقعية الاشتراكية عند أولئك، الذين استغلوا الأجواء الملائمة، مرادفا للالتزام. وبالنسبة للآخرين كانت تعبيراً راسخاً للالتزام الأدبي la litterature engagee، وحينما تحولت الواقعية الاشتراكية إلى تطبيق غدت مجالاً مرناً، ولذا راقت لعدد كبير من الكتاب، عبر طرق مختلفة، وأثرت في أعمال كثيرة. يختلف التأثير بشكل كبير من كاتب لآخر، فكتاب مثل زكريا الحجاوي (1914-1976)، وإبراهيم عبدالحليم (1919-1981)، وعبدالرحمن الشرقاوي (1920-1987)، ومحمد صدقي (ولد 1927) في مصر، وحسيب كيالي (1921-1993)، وصالح دهني (ولد 1925)، وشوقي بغدادي (ولد 1928)، وعادل أبوشنب (ولد 1931) في سوريا، ومحمد دكروب (ولد 1929) في لبنان، وغائب طعمه فرمان (1927-1990)، ومهدي عيسى الصقر (ولد 1927)، وعبدالرزاق الشيخ علي في العراق، كانوا تحت وطأة سحرها. وهناك كتاب آخرون مثل عبدالرحمن الخميسي (1919-1987)، وأحمد رشدي صالح (1920-1982)، ومحمود السعدني (ولد 1925) في مصر، وصدقي إسماعيل (1924-1972)، وحنا مينه (ولد 1924)، وأديب نحوي (ولد 1924)، وسعيد حورانية (ولد 1930) في سوريا، وشاكر خصباك (ولد 1930)، وعبدالرزاق الشيخ علي[4]، وذو النون أيوب (1908-1996)، ونزار سالم في العراق، كانوا متأثرين جزئيا بهذا التوجه. إضافة إلى ذلك، فإن كثيراً من مفاهيم

الواقعية الاشتراكية خصوصاً تلك التي تحمل مضامين رومانسية يمكن تحديدها بسهولة في أعمال كتاب آخرين، إلا أن هذا التأثير الكلي أو الجزئي بقي لفترة وجيزة. بعد أن اجتاحت الواقعية الاشتراكية الأدب العربي خلال الخمسينات، بدأت في الضعف، وفي منتصف الستينات تلاشت إلى حد كبير، لكن ليس قبل أن تترك أثراً باقياً على بعض الفنون الأدبية.

يمكن الاكتفاء بتناول بعض مؤسسي هذه المجموعة الأدبية الكبيرة، حيث إن إنتاج هذا الاتجاه الرومانسي متجانس نسبياً في رؤيته وشكله. أحد الكتاب الرئيسين للاتجاه الاشتراكي عبد الرحمن الشرقاوي، الذي بدأ رحلته الأدبية كاتباً ماركسياً، وفي النهاية أصبح أقرب إلى الإسلام. مجموعته القصصية الأولى **أرض المعركة** ظهرت عام 1953، تبعتها مجموعته الثانية عام 1956.وضع الشرقاوي بهاتين المجموعتين أسس الرومانسية الاشتراكية العربية في النثر القصصي. وعلى الرغم من أنه توقف عن كتابة القصة القصيرة، بعد مجموعته الثانية، فإن الرومانسية الاشتراكية بقيت واضحة في كتاباته التالية. وقد ضرب هذا الاتجاه على الوتر الأساس لأحاسيس الشرقاوي، ونجح في مزج الرومانسية الاشتراكية بإحساس قوي بالتاريخ، وهو إحساس أثير عنده، طوره خلال رحلته الأدبية. في مجموعته الأولى، كما يصرح بذلك العنوان بدقة، يهيمن موضوع مقاومة الشعب لكل أنواع الظلم الاجتماعي والسياسي، بينما الموضوع في المجموعة الثانية **أحلام صغيرة** هو أمل المظلومين والضحايا في مستقبل أفضل، من خلال تحويل الأحلام إلى واقع.

كاتب رئيس أخر في هذا الاتجاه هو محمد صدقي، أول عامل مصري علم نفسه الكتابة الأدبية بمستوى كبير. وهو يشابه في تنشئته جوركي، ولذا فقد كان مؤهلا أن يطور الرومانسية الاشتراكية المبكرة، التي قدمتها أعمال الشرقاوي. لا تبدو مصادفة أن تصدر مجموعته الأولى المتميزة، في أعقاب صدور مجموعة الشرقاوي الثانية والأخيرة، أو أن يقدمها بحماسة المناصر المتحمس لمذهب الرومانسية الاشتراكية في مصر في ذلك الوقت، محمود أمين العالم. مجموعة صدقي القصصية حققت الإنجاز الريادي، على

اعتبار أن أعمال الشرقاوي كانت تمثل نقطة الانطلاق لها، ولذا جاءت شارحة لأفكارها واكتشافاتها، كما أنها عملت على توسيع مضامينها ومجالات تطبيقاتها. أوصل محمد صدقي الرومانسية الاشتراكية إلى أوجها، حيث إنه طور الجانبين السلبي والإيجابي لهذا الاتجاه الأدبي إلى أقصى حد. لقد أكد من خلال عرضه لمفاهيم الواقع المسيطر، آلام الفقراء، ومعاناة الفقر، ووصفهم عبر مشاهد عريضة.

في سوريا، الأخوان مواهب (ولد 1919)، وحسيب خيالي (ولد 1921) من ضمن هذه المجموعة، التي نقلت وصف الحياة اليومية، إلى عالم القصة القصيرة. فقصصهم مليئة بالشخصيات الفقيرة جداً، التي تعاني من شرور الطبقية، والاستغلال الاجتماعي، إلا أنها تمتلئ بالتفاؤل والرغبة القوية لتغيير أوضاعهم. وبعيداً عن الواقعية، تظهر الشخصيات الفقيرة الأمية، مسلحة بالأفكار الواضحة رفيعة المستوى، مما يؤكد أنها أفكار المؤلفين. وقد تميزت أعمال حسيب بالطرافة القوية، ولجوئها إلى التركيب الساخر، الذي يكشف الحالة من الداخل، بدلاً من الخارج، بينما أعمال أخيه ذات محدودية شديدة، وصبغة عاطفية. لغة السرد في معظم أعمال هذا الاتجاه تنحو منحى السهولة، واستخدام التعبيرات العامية بشكل مكثف. ويأتي في بعض هذه الأعمال استخدام اللغة الدارجة متداخلا مع رؤى الناس البسطاء، وفي مصر قام بدر نشأت (ولد 1927)، أحد مناصري هذا الأسلوب، بكتابة قصصه كاملة بالعامية بما في ذلك الوصف والحوار.

بدأت الواقعية الاشتراكية في الاختفاء مع بداية الستينات. لم يكن ذلك نتيجة قرار مدروس، أو فشل مشروعها الاجتماعي، الذي كان يبدو حلماً، أكثر من كونه برنامجا معدا بعناية، وإنما حدث ذلك نتيجة لعاصفة سياسة. عند سنة 1960، زج بمعظم كتابها في السجن في كافة أنحاء العالم العربي، وعندما أفرج عنهم، بعد بضع سنوات، كان كل شيء قد تغير. الرومانسية الاشتراكية سقطت لانعدام شعبيتها، حتى في روسيا نفسها، وتم تطوير إحساس فني جديد، أكثر ولاء لأرواح المؤسسين الأوائل لهذا الفن الأدبي وتنير الواقع في العالم العربي. لذا، فإن قليلاً من الكتاب استمروا على الطريق القديم، بينما آخرون، بما فيهم رائدهم النقدي محمود أمين العالم، حاولوا أن يستوعبوا

هذا الإحساس الجديد، ويتبنون مميزاته ومتطلباته الجديدة. غير أن لا أحد من الكتاب الرياديين للرومانسية الاشتراكية نجح في إبقاء التغييرات المتطرفة للإحساس الجديد، ذلك أن الأمر يحتاج فنيا إلى متطلبات جمة.

القصة القصيرة الواقعية

لم تستخدم هذه الدراسة مصطلح الواقعية بصفته مفهوماً زمنياً، ليس بسبب تعايش الواقعية والرومانسية خلال فترة الدراسة، وإنما لأن الواقعية في القصة العربية القصيرة ليست مدرسة أو حركة، فلم يعرف لها بيان أو برنامج نظري. وهي ذات مساحة عريضة تشمل كل الأشكال الرئيسة للقصة القصيرة، من الاجتماعية والجغرافية، إلى حد الريفية، والساخرة، والعاطفية، والنفسية، ولا يوجد هناك أي رابط مشترك، سواء كان فلسفياً، أم ثقافياً، أم حتى شخصياً بين أولئك الذين كتبوا ما اصطلحت هذه الدراسة على تسميته القصة القصيرة الواقعية، بعيداً عن منهجهم الفني. الطبيعة الفاعلة للواقع تتطلب شكلاً أدبياً فاعلاً، متساوياً معها، ليمكنه التعبير عن الجوانب الواقعية المختلفة. الواقعية مع استيعابها لهذه العقدة والفاعلية، تقدم هذا من أجل أن تستغني عن مفهومية المعرفة، في محاولة لسبر أغوار الواقع.

يعود نشوء الواقعية في الأدب العربي إلى أدب الطبقة الوسطى، واتساع قاعدة القراء، ونشوء العقلانية، والاهتمام بالحياة اليومية، وحالات الملل والمعاصرة في الأدب، وانتشار العادات المدنية، ومحاولة أولئك الذين تعلموا خارج النظام التقليدي القديم، فرض آرائهم وأذواقهم. كما أنه يتصل بمحاولة الطبقة الوسطى التعبير عن نفسها في الأدب، والتحدث عن الطبقة الدنيا (الفلاحين والعمال) من وجهة نظر أخلاقية وإنسانية في البداية، ثم من وجهة نظر أيديولوجية فيما بعد.

تصادفت انطلاقة الواقعية مع نشوء الأعمال الأدبية الأصلية، التي كان من الصعب عليها تمييز نفسها من تلك الأعمال المترجمة، أو تلك التي تم تبنيها في الفترة المبكرة. الإبداع في الأعمال الأدبية، الذي كان يستخدم بصفته ذريعة، أو رخصة

للقدرات لفنية المتوسطة، لم يعد حجة مقبولة مع بداية الثلاثينات من القرن العشرين. ولم يكن ذلك بسبب أن بعض الرواد نجحوا في تحقيق مستوى أدبي عال في أعمالهم، وإنما لبروز شعبية هذا الفن الأدبي، وتراكم الأعمال القصصية الأصلية والمترجمة، التي عودت القراء على تقاليد هذا الفن الأدبي ووسائله. أصبحت الحاسة الفنية خلال الثلث الثاني من القرن العشرين أقل بساطة من تلك التي كانت موجودة في الثلث الأول، وأصبحت مع نهاية الخمسينات وخلال الستينات، معقدة بشكل كبير. هذه التغيرات كانت تتماشى مع رغبة العالم العربي الملتهبة في التقدم في كافة الحقول، حيث كانت الفترة مليئة بالأمل لمستقبل جديد. لقد عبر الواقعي العربي، مثل زميله الأوروبي، عن الوعي المتنامي لتناقضات العصر، ليس بالتمثيل المتطرف للحقيقة الخارجية، وإنما بالتأليف الشعري الداخلي للحقيقة والمثالية. والكاتب العربي الواقعي لا يعرض العالم الاجتماعي والتاريخي كما يوجد بشكل موضوعي، وإنما يتم الكشف عن هذا العالم من خلال تجربة الفرد وفهمه له.

يمكن تحديد مساهمة الواقعية في تطوير القصة العربية القصيرة، من خلال بحث نقدي لأعمال بعض كتابها الرواد. وأية قائمة قصيرة أو طويلة بأسماء هؤلاء الكتاب لابد أن تبدأ بالشخصية الكبيرة، المسيطرة على الفن، المتمثلة في يحيى حقي. لقد تم استقبال عمال تيمور وكامل بحفاوة وشعبية كبيرة، إلا أن أعمال يحيى حقي، التي كانت أقل عدداً وأكثر تباعداً فيما بينها، كانت تساهم بهدوء مساهمة فاعلة في تطوير هذا الفن. لقد بدأ في كتابة القصة القصيرة ونشرها في عام 1926، واستمر حتى عام 1968. ومع ذلك، فهو لم ينشر سوى سبع مجموعات قصصية. ومساهمة هذه المجموعات السبع في تطوير القصة العربية القصيرة مهمة في كل المقاييس، بسبب قيمتها الفنية العالية، وبسبب دورها الكبير والبارز في تطوير هذا الفن، والتأثير على عدد كبير من كتاب القصة القصيرة. كان يحيى حقي أصغر الكتاب بين معاصريه، إلا أنه كان أكثر وعيا بأهمية المعايير الفنية في الأعمال الإبداعية، من معظم هؤلاء الكتاب. وقد كان ذلك واضحاً في كتاباته النقدية المبكرة، وفي كتاباته التجريبية في كل من الشكل والأسلوب. لقد استخدم حقي أساليب متنوعة من التقنية الكتابية، وحاول اكتشاف

أرضية جديدة في كل من الموضوع والشكل، كما كانت تجربته للشكل أكثر من أي كاتب آخر من معاصريه. لم يتسبب تنوع إنتاج حقي في جعل أعماله القصصية ذات حدود ضيقة، وخلافاً لمعظم معاصريه، لم يقف عند حد الطبقة الوسطى المدنية، أو ينظر إلى هذا العالم من خلال رؤية هذه الطبقة. يمتلئ عالم حقي القصصي، إضافة إلى شخصيات الطبقة الوسطى، بالشخصيات الفقيرة من المدينة والريف المصري. وقد لامس حقي من خلال هذين العالمين روح مصر، وكشف التيارات التحتية في حياة مصر الاجتماعية.

كان يحيى حقي منذ بداية حياته الأدبية، على وعي بحقيقة حاجة كاتب القصة القصيرة المتميز وهي أن يعرف، إلى جانب الموضوع، وحدوده، وطبيعة شخصياته، أموراً أخرى متعلقة بكافة الطقوس الاجتماعية، وتفاصيل الحياة، ونظم المعتقدات والقيم، والأساطير التراثية، والحكايات، والأغاني والأمثال، إضافة إلى المعرفة شبه العلمية لأحوال الطقس، والنباتات والحيوانات، التي تجسدها الشخصية المصورة، أو تفرضها تشعبات الموقف. ويترافق الشغف بالوضوح في عمل حقي مع العناصر التأملية في السرد، لتبرز العمق الإدراكي، وخاصة التخيل الإبداعي، الذي تميز به الكاتب بشكل كبير، كما تميزت أعماله بغناها وأصالتها، ولذا يختلف حقي عن تيمور الذي قلد موباسان (Maupassant)، أو لاشين، الذي يبدو تأثره الواضح بشيكوف (Chekhov). لم يقع حقي في ظل أي كاتب أوربي بعينه، بالرغم من اطلاعه الواسع على الأدب الأوربي، وبالرغم من إعجابه بتقنيات الوصف الرشيقة لتوماس مان (Thomas Mann)، وميول ديستوفيسكي (Dostoyevsky) لتحليل المشاعر الداخلية، إلا أن تأثره الأعمق كان بالحكايات الشعبية المصرية والأدب الشفهي، ببساطتها، وعمقها، وحيوية صورها، وقدرتها على التأثير العميق. وتركز قصص حقي على الشخصية، وتعالجها في وسطها الاجتماعي الملائم. وفي معظم قصصه، يتخذ الصراع شكلين رئيسين: صراعاً داخلياً، وصراعا بين البطل والعالم الخارجي. ويتداخل هذان النوعان من الصراع بشكل كبير في معظم قصصه، فيساهم كل منهما في تطور الآخر. ويتضح ذلك بشكل أكبر في قصصه

عن صعيد مصر، التي تتداخل فيها العوامل المأساوية، مع طقوس الحياة اليومية ومواقف الشخصيات من الذات ومن المجتمع.

وتبرز واحدة من أهم إنجازات فن حقي، وهي قدرته على إبراز تغير الحساسية الفنية وأن يكون دائماً في مقدمة تطورها، وهذا ما يجعله فريداً بين معاصريه. تعكس بعض قصص إبراهيم المصري (1909-1981؟) بعض سمات حقي، كما أن الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ (ولد 1911) في مجال القصة القصيرة، استفادت من إدراكه لضرورة إضفاء مستويات متعددة من المعنى على القصة القصيرة لتمنحها قيمة رمزية. وفي بداية مسيرة محفوظ الأدبية، عندما كان اهتمامه موزعا بين المقالة والقصة القصيرة والرواية، أنتج محفوظ قصصا قصيرة متفاوتة، تتأرجح بين رومانسية تيمور أو حتى وجدانية كامل، وواقعية أعمال حقي، إلا أنه لم ينجح أبداً في بلوغ المستوى الفني العالي، الذي بلغه حقي في نفس الفترة (الثلاثينات). لقد خصص محفوظ الفترة السابقة لكتابة الرواية، غير أنه بعد عودته إلى ممارسة هذا الجنس من الكتابة في الستينات أثراه ببراعة التركيب السردي وتناسقه، الذي أتقنه في فن الرواية، ولكنه فشل في استقصاء عناصر الحساسية الحديثة التي ظهرت في جنس كتابة القصة القصيرة منذ توقفه عن ممارسته. وقد أدرك محفوظ هذه التغيرات، بعد صدمة هزيمة العرب في 1967، وبدأ في دمج هذه الاستراتيجيات في أعماله الروائية التقليدية الكبيرة. لقد أبرز مجموعة من الرموز الكامنة، ونسجها بمهارة بأوصاف ذات براءة ظاهريه. وفي أجزاء العالم العربي الأخرى، كان مستوى القصة القصيرة متأخراً نسبياً بين معاصريه عما وصل إليه حقي، كما يظهر في أعمال فؤاد الشايب (1910-1970)، وميشيل عفلق (1910؟-1989)، وليان ديراني (ولد 1909) في سوريا، وشالوم درويش (ولد 1913) وبعض أعمال عبدالحق فاضل، في تلك الفترة في العراق.

تجسيد جوهر الواقع

يعد الكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد، واحدا من أكبر وأهم كتاب القصة

القصيرة من جيل حقي، حيث قدم إنتاجاً مهماً ساهم في تطوير هذا الفن الأدبي. يعتبر تاريخ نشر مجموعتيه عام 1936 و1937، نقطة تحول في تطور القصة العربية القصيرة في منطقة الشام. يجد المرء في هاتين المجموعتين المبكرتين طرحاً أدبياً ناضجاً لأسئلة الحياة اليومية لأهل الشام، وتصوير طبقات المجتمع اللبناني المتعددة، بأسلوب مقتضب، يوظف تركيبا سردياً مترابطاً. لقد عبر عن مفهومه لهذا النوع من الكتابة في مقدمة **الصبي الأعرج**، وعرّفه بأنه الشكل الأنسب لتصوير مجرى الحياة بتعدد أوجهها، وتشعب اهتماماتها، وتمكن من توظيفه في سبر أغوار الجوانب الخفية للواقع، والتعبير عن تعقيداتها في أسلوب فني محنك. صحيح أن بعض قصصه الأولى مجرد سرد سطحي، لم تخرج عن نطاق الأسلوب الصحفي الساذج، غير أن أعماله الأكثر نضجاً مطبوعة بإدراك عميق بالنفس الإنسانية والقدرة على تقديم مواقف سردية حية ومقنعة، وممزوجة ببعض اللمحات الشعرية. فحساسيته للتفاصيل واقتضاب أسلوبه، تمتزج مع مهارته في إبقاء القارئ مشدوداً، ومتفاعلاً مع الإستراتيجية السردية، من خلال تطور مدروس للحدث، ودوافع مقنعة للشخصيات، مما أضفى على قصصه درجة عالية من النضج، بدون تنفير القارئ العادي منها.

لقد دمجت قصص عواد هذا الجنس الأدبي في القضايا الرئيسة للمجتمع، الذي كان ممزقاً بين الحياة الصعبة للريف، والمآسي التي صاحبت الهجرة للمدن ولبلاد أخرى. فالتمسك بالأرض، قيمها وطرق المعيشة عليها، ينظر إليها في عمله على أنها مسألة شرف، والخيار الوحيد المتاح، بالرغم من الثمن الباهظ الذي تتطلبه؛ لأن التخلي عن الأرض الأم يفتح بوابات الكارثة. ومع أن الأرض ينظر إليها في أعماله بمفهوم رومانسي للبطولة، ممزوج بنظرة مثالية لجمالها الطبيعي وطيبة أهلها، فإن عرض الطبيعة القاسية لمدنها، يتميز بالعمق الواقعي، وذلك في تصويره لازدواج المعايير السائدة في أخلاقياتها. فهو يفضح، في أعماله، الرموز الإدارية والدينية، لجهلها ونفاقها وفظاظتها. ونقده اللاذع للرهبان، يذكر بأعمال رواد القصة القصيرة، في تصويرهم لنفاق الشيوخ. إن اشتراك رجال الإدارة والدين مع أسياد الإقطاع القدماء في قصصه، ينم عن وعي اجتماعي قوي، وعداء مستحكم، لتسلط الأغنياء، الذين يعتبرهم مسؤولين عن

معاناة الفقراء. فهو يطالب بإصلاح اجتماعي جذري، وينتقد بعنف أولئك الذين يطالبون بالإصلاح، من أجل أغراضهم ومصالحهم فقط.

يعيش في قصص عواد أناس بسطاء من الطبقات الدنيا والمتوسطة للمجتمع اللبناني، ولكن بساطتهم وصفت بحب لهم، وتعاطف مع أوضاعهم، بشكل يذهب بالطبيعة الإنسانية إلى أبعد من السمات الفردية. فعواد يعير انتباها خاصا للشخصيات، التي يتحمل معظمها ظروفا اجتماعية ونفسية صعبة، تُعرض في مواقف حقيقية عصيبة ومعقدة، تمكن الكاتب، بالرغم من تدخله في السرد أحياناً، من تطويرها ويمنح أحداثه دوافع قوية. فأعماله الأكثر تأثيراً، هي تلك التي تحاول إبراز العواطف الإنسانية العميقة، خاصة الحب، لإبراز الغضب، والبراءة والشفقة، كما تسجل طقوس الحياة البسيطة، والروابط الإنسانية القوية. إن اهتمامه بالموت، بصفته نهاية للمأساة الإنسانية، والحقيقة المطلقة، والحكم النهائي، يضفي على بعض قصصه ظلالا ميتافيزيقية، تمنحها أهمية فلسفية.

كاتب واقعي آخر للقصة القصيرة، هو محمود البدوي (1908-1985)، الذي استهل حياته الأدبية عام 1933 بترجمة قصص تشيكوف القصيرة، ونشر في عام 1935 كتابه الأول **الرحيل**. وباستثناء كتابه الوصفي حول رحلة إلى الشرق الأقصى، لم يكتب البدوي غير القصة القصيرة، حيث نشر ثماني عشرة مجموعة، على مدى أربعين عاماً. وهذا يجعله الكاتب العربي الوحيد، الذي كرس كل حياته لهذا الجنس الأدبي، وأصبح أحد الكتاب العرب الكبار، من خلال اقتصاره على كتابة القصة القصيرة. ولذا، كسرت أعماله الدائرة المحدودة لنمط الموقع والشخصية، وظلت أعماله إلى منتصف الثلاثينات، ينظر إليها بصفتها العالم الرئيس للقصة العربية القصيرة. تدور أحداث قصصه في المدن والقرى على حد سواء. وبعيداً عن القاهرة، شغف البدوي بالإسكندرية والمدن الساحلية، فقد سحرته العلاقة المعقدة بين الإنسان والبحر. لقد شكلت المدن الريفية الصغيرة في صعيد مصر، ساحة للصدام بين القرويين، وعجائب الحياة المدنية، لأن القرويين يحسون بنوع من الضياع في متاهات المدينة. وفي عالم بدوي، تبقى الحواجز الاجتماعية منيعة، حتى مع وجود روابط دم بين أولئك الذين يعيشون على جانبي الحاجز الاجتماعي.

وبطبيعة الحال، فالمعدم الذي يتحمل وطأة الفقر غير الإنسانية، يشده انتباهه أكثر من الغني. ونجد في عدد من قصص بدوي ذكراً للغجر، الذين قلما نجد لهم إشارة في الأدب، ووصفاً لعاداتهم، وقيمهم، وطرق معيشتهم الممتعة، مثلهم مثل الخارجين عن القانون، والمشردين، وقطاع الطرق في صعيد مصر، بعالمهم الرجولي، والقاسي، وبطولاتهم الغامضة، جنباً إلى جنب مع التجمعات الأجنبية المتعددة، التي عاشت في مدن مصر الرئيسة، بحياتها الغرائبية وعاداتها غير المألوفة. ويشكل الشقاء، والتحمل الإنساني، أحد المواضيع الأساسية في عالم بدوي الأدبي.

أما الموضوع الآخر فهو الجنس، الذي يرتبط بشكل مباشر بالموت والعنف، ويشكل جزءاً أساساً من سبره لطبيعة الجاذبية والنفور في العلاقة بين الجنسين. ومنذ مجموعته الأولى، حاول سبر الأبعاد المتعددة، للعلاقة بين الجنس والمصير الإنساني، من خلال مجموعة من الرموز القوية، المنسوجة على نحو دقيق. فالجنس في كثير من قصصه، رغبة ملحة للحياة، وهو تقريباً جوهرها، لأنه طاقة تمنح الحياة، ولأنه وسيلة لكشف الشخصية الإنسانية، وفي الوقت ذاته، بداية لبناء التوتر. وقد نجح بدوي، من خلال هذه الإيحاءات، وطرق العرض، في التغلب على التحريم الذي أحيطت به طريقة التعامل مع هذا الموضوع الحيوي، في الأدب العربي الحديث خصوصا في هذه المرحلة المبكرة من تطوره.

أما الموضوع الثالث والرئيس، فهو العلاقة بين الفعل الإنساني، وما يبدو على أنه سنة كونية، ويتمثل في غموض المجهول. القدر والمصير يعترضان طريق تطور الحدث، بصفتهما قوة أخلاقية تعيد النظام، وبصفتهما قوة عاتية غالباً تعصف بأكثر الناس تعلقا بالحياة، وتجعلهم عرضة لليأس. وفي بعض القصص، تبرز طبيعة القدر الاجتماعية الملموسة، أكثر من طبيعته الميتافيزيقية، خاصة عندما ترتبط بأوضاع خارجية وحوادث مصيرية كالحرب؛ لأن عالم محمود البدوي، يجسد تأثير الأحداث الوطنية الكبرى والحروب، منذ بداية ثورة عام 1919. ومن المواضيع الأخرى، التي تتكرر في أعماله، الفشل وتشعباته الاجتماعية والنفسية، خاصة في خضم حياة كسولة، متحللة من

الأخلاق، مثل حياة سكان المدن. ومن خلال هذه المواضيع والشخصيات المتنوعة بشكل كبير، وسع بدوي آفاق القصة العربية القصيرة، وأظهر قدرتها على التصدي، بشكل فني رائع، لقضايا المجتمع الرئيسة.

ذروة السرد الواقعي

عمت أرجاء الوطن العربي، عقب معاهدة استقلال مصر في 1936، والثورة الفلسطينية في نفس العام، فرحة غامرة، سرعان ما تحولت إلى إحساس بالإحباط وفقدان الأمل، خصوصاً بعد فشل ثورة 1941 في العراق، وفشل محاولة إجلاء الفرنسيين من سوريا ولبنان. ومن الأسباب الأخرى، الحيرة في التعامل مع الآثار السياسية والاقتصادية، الناتجة عن الحرب العالمية الثانية، التي لم يشعر العرب بآثارها الحقيقية، إلا في نهاية الأربعينات. ولذا تبخرت أحلام الاستقلال بسبب الحرب، وتصاعدت موجات الغضب الشعبي. هذه الأجواء تشبه تلك التي سادت في العشرينات، وهي الفترة التي نضجت فيها القصة العربية القصيرة، وأخذت في الانتشار، وساهمت في تطوير الاتجاه الواقعي. لقد مهد كتاب **المعذبون في الأرض** لولادة هذا الاتجاه، مع أن كاتبها طه حسين حاول جاهداً نفي كونها مجموعة قصص قصيرة. وقد عوضت مكانة طه حسين الأدبية، وجمال أسلوبه، وعدالة قضيته، التي تحركها مشاعر قوية صادقة، عن التركيب البدائي لبعض قطعه السردية القصيرة. لقد ساعد طه حسين في تغيير اتجاه القصة القصيرة، من خلال تبني أسلوب جديد في الكتابة عن الفقراء. كانت صور الحياة المؤثرة، ومعاناة الطبقة الفقيرة مصدر إلهام لكتاب الجيل الجديد في مصر، في ذلك الوقت، حيث ساعدتهم تلك الصور على تحديد الهدف من كتاباتهم، ووجهت أدبهم نحو التعبير عن غضبهم الاجتماعي والسياسي.

ويبدو أن هذا الغضب وجد في موهبة يوسف إدريس، ذات الإنتاج العميق والمتميز، متنفسا للتعبير. وقد حجبت ملكة إدريس المهيمنة مثيلاتها لمن عاصروه، فجاء نتاجه غنياً في الشكل وفي المحتوى، وكان غزيراً، ومتطوراً بصفة مستمرة. نشر إدريس

مجموعاته الخمس الأولى قبل بلوغه سن الثلاثين، في زمن عظمت فيه الآمال الاجتماعية والسياسية. تزامن نشر هذه المجموعة، مع انهيار النظام القديم في مصر، وجلاء القوات البريطانية، وإعلان الجمهورية، وإصدار نظام سياسي جديد. ويبدو أن الهدف من هذه الكتابات يتمثل في تحديد أولويات النظام الجديد، وتسليط الضوء على تطلعات الفقراء والمستضعفين، وعرضها أمامه ليعمل على تحقيقها. كانت هذه التطلعات، في ذلك الوقت، بارزة للعيان، كما أن هويات الأصدقاء والأعداء وأهدافهم كانت واضحة أيضا. لقد تركت أعمال يوسف إدريس بصمات واضحة على عالم السرد وتركيبه، واحتلت حيزاً مهماً في هذه الأجواء الملتهبة من الفضاء المتطرف السائد. ومن طموحاتها أن تكون صوت المستضعفين، وصرخة الفقراء المعدمين في مواجهة أدب الإمتاع. يأتي ذلك من خلال اختلافها عن الحكايات المعهودة، التي تتخذ من الصالونات المترفة، والفلل الراقية، والسيارات الفارهة، سياقات لها، ووقوفها، أيضاً، ضد الأحلام الوردية لأولئك الذين يحلمون بالخلاص من الفقر والفاقة، بربح الجائزة الأولى في سحب اليانصيب.

لم يحصر إدريس أعماله الخمسة الأولى في عدد محدد من الموضوعات والأفكار، ولم يقيد نفسه بقضايا مجموعة محرومة، أو مهمشة، أو بائسة من البشر؛ بل تحرك بحرية في التسلسل الاجتماعي، وفي مساحات واسعة. لقد كان التنوع في شخصياته الإنسانية ثريا، بحيث يوازي، وقد يتفوق، على التنوع في المواقع. غير أن الشخصية الأبرز، والأثيرة لديه، هي تلك المجسدة لإنسان محبط، ومفعم بأحلام ومشاريع، غالباً ما تكون أكبر من الحياة ذاتها، ولكنه غير قادر على تحقيقها، لأسباب متعددة ومختلفة. فشغفه بالحياة ومتعها الحسية قد يفوق العقبات الكبيرة، التي تحول بينه وبين إشباع رغباته. فهو يعيش في عالم أشبه بوحل للاضطهاد، يتحكم فيه الفشل، ويغرقه الإحباط والإحساس بانعدام الأمن. ويعامل إدريس مادته كما لو كانت جزءاً من كابوس، بحيث يتمكن من تصوير أجواء الإحباط، التي تخون فيها الأحلام الشخصية بشكل مستمر، وليبتعد عن الانزلاق في عرضها بشكل ميلودرامي صرف. من الموضوعات الرئيسة، في تلك الحقبة، الصراع بين الفرد والجماعة، الذي يصل، في بعض القصص، إلى درجة عالية من الغنى والتعقيد.

الفئة الثانية من مجموعات إدريس القصصية القصيرة، التي تشكل مجموعاته السبع، التي نشرت **بعد آخر الدنيا** (1961)، تميزت باختلاف كبير في الشكل والمضمون، بالرغم من بقاء بعض العناصر. أسهمت أعماله الجديدة إسهاماً كبيراً في تشكيل الحساسية الجديدة وترسيخها، على نفس المنوال، الذي بثت فيه مجموعاته السابقة روحاً جديدة في القصة القصيرة الواقعية، وأعادتها للأضواء. تدور معظم قصص تلك المرحلة حول موضوعين أساسين: الأول، يتمثل في اكتشاف الشخصية الرئيسة لغموض الحياة التي تعيشها، وعدم جدواها. هذا الاكتشاف، الذي يأتي متأخراً، يضع الشخصية تحت رحمة لوم الذات، ويعرضها للاستهجان، وفي النهاية يقودها للشعور بالمرارة واليأس. الثاني، هو الشعور الدائم بالوحدة، وانعدام الشعور بالرضى والأمان، والإحساس أنه فريسة في ملاحقة غامضة. ومن التغيرات المهمة، التخلص أو التخفيف من عنصر الكابوس المخيف. أما ما يستمر من أعماله السابقة، فيتمثل فقط في سمة النزعة نحو التمسك بخيط متشائم من الكآبة، لأنه الآن يحاول تخفيف العناصر الكابوسية، ويفضل الاتجاه نحو البنى المجردة، واستخدام تدرج الحدث، فيما يشبه الحلم، الذي يتضمن صوراً أوتفاصيل غير واقعية، وشغفا بالمبادئ. أما التغير الثالث، فقد أثر في شخصيته الرئيسة، التي تترك الاضطهاد والإخفاق البطولي، لما هو عكس ذلك تماماً. فهي تتحول إلى مخلوق غامض ومعجز، وهاتان الصفتان غير نادرتين وليستا محصورتين في طبقة أو مجموعة بعينها.

فيما يتعلق بالمكان والحدث، يركز إدريس على الجوانب الغامضة الإعجازية ويبرزها، من خلال المواجهة بين الفرد والجماعة. ولم تعد الجماعة، كما هي في الأحداث السابقة، مقدسة أو معصومة، بل تبدو غبية، ومتسلطة، وعديمة الأخلاق، وكثيرة الخنوع. فهي تظهر متواطئة مع الوضع القائم، وتقمع أية محاولة فردية لتحدي هذا الواقع، في عالم تلاشت فيه أحلام الأمس. وغالباً ما أخذت ردة فعل الفرد شكل الانسحاب من واقع خارجي ظالم، ومتسلط، يستعصي على الفهم بشكل متزايد. غير أن تناقض هذا التوجه للانسحاب، بشكل واضح، مع شخصية الفرد المتمردة، يؤكد انتشار الفساد الذي يحاول الفرد الهروب منه، ويصبغ تمرده بالمأساة. أما التغيرات الأخرى المرتبطة بذلك فهي

اختفاء الاهتمام بطقوس الحياة، وغياب الجوانب الإيجابية للأنماط الأبوية للمجتمع. فالقصص، في هذه المرحلة، تهتم بشكل أكبر بالبنى والتجارب، أكثر من سابقاتها. وتشكل السخرية، التركيبية والجمالية، محور نتاج إدريس. إن حضوره المباغت بصفته مؤلفا في أعماله السابقة، يتلاشى تقريباً، وينجح في حذف جميع المقدمات غير المفيدة، والتركيز على الوضع الأساس. وقد برز عامل تقني آخر مهم، يتمثل في وجود زمن سردي له منطقه الخاص المستقل، زمن له استمرارية فريدة، زمن غير واقعي، وراكد بشكل كامل تقريباً، إلا أن له سلطة عليا على عالمه الذي يشبه الحلم. لقد استطاع يوسف إدريس، من خلال هذا الزمن الخاص، أن يصور موقفه الخيالي، كما لو كان يشاهد بالحركة البطيئة. وبهذه الطريقة استطاع أن يعرض أصغر تفصيل وأن يتأمل أدق حركة. وفي توظيف إدريس لهذه التقنية الجديدة وغيرها، يعلق الموقف السردي بين الحقيقة والوهم، فتتداخل الأحلام والوقائع ويكمل بعضها البعض الآخر.

انتشار القصة القصيرة الواقعية

كان ظهور إدريس، وجيله من كتاب القصة القصيرة، مثل: مصطفى محمود، وصلاح حافظ، ولطفي الخولي، وأحمد عباس صالح، ومحمود صبحي، متزامناً مع محاولة الاستجابة لأوضاع اجتماعية/ سياسية، وبشكل أهم، تلبية لحاجات أدبيه مشابهة، مما كان سببا في ازدهار الاتجاه الواقعي في أنحاء أخرى من العالم العربي. ولعل من أبرز الأعمال، مؤلفات كل من عبد الملك نوري (ولد 1921)، وفرمان، ونزار سليم، وشاكر خصباك، ومحمد رزنامجي، ونزار عباس في العراق؛ وحنا مينه (ولد عام 1924)، وسعيد حورانيه (ولد 1929)، وفارس زرزور (ولد 1930)، وفاضل السباعي (ولد 1929) في سوريا؛ وسهيل إدريس (ولد 1924) في لبنان؛ وأمين فارس ملحس، وجبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني في فلسطين. في أعمال هؤلاء ارتفع النبض الحقيقي، وروح الحياة وتفاصيلها في المجتمع العربي إلى تجارب حية، قادرة على إضاءة جوانب مختلفة من طبيعة الإنسان. وباستثناء الكثير من تلاميذ منهج إدريس السردي في

مصر، مثل، عبد الرحمن فهمي، وسعد الدين وهبه، وحلمي مراد، وفاروق منيب، الذي تمثلت أعماله معظم إنجازات إدريس، كان هؤلاء أكثر الكتاب موهبة، من بين عدد كبير ممن ساهموا في تطوير القصة القصيرة الواقعية في ذلك الوقت. وسنتطرق بشكل مقتضب لكاتب واحد من كل قطر.

يعد نوري أهم كاتب عراقي، ساهم في تطوير القصة القصيرة الواقعية في الخمسينات، حيث ارتفع بها إلى مستوى عال من الترابط والنضج، لم يشهده الإنتاج العراقي من قبل. وقد نشر مجموعته الأولى في عام 1946، وفي عام 1948 مُنِحَ جائزة مجلة الأديب في بيروت، وكان هذا اعترافاً به وبالقصة القصيرة العراقية. لقد أظهرت مجموعاته، وقصص أخرى مبعثرة في دوريات مختلفة، لم تجمع في كتاب، قدراً كبيراً من الحساسية، ورغبة مستمرة، في تجربة قواعد كتابة هذا الجنس الأدبي وتطويره. وقد أبدى عبدالملك نوري في كتاباته النقدية المبكرة، سائراً على خطى يحيى حقي، إدراكاً عميقاً لطبيعة السرد ووظيفته، وأظهر في أعماله عمقا ودقة كبيرين. فهو، من بين كتاب عراقيين قلائل، قرأ بشكل موسع باللغتين العربية والإنجليزية، واستثمر هذه القراءة في إنتاجه الإبداعي. وقد مكنه توظيفه الفني للغة، الذي يعكس تأثره بكتاب مصريين كبار، وفهمه لآليات السرد، من تنويع أسلوبه بحسب حاجة المواقف والشخصيات. ولذا فنوري يعتبر، من حيث توظيفه لعنصر الزمن، من الرواد في العراق، وقد أثر بشكل واضح على أحد معاصريه البارزين، وهو صديقه فؤاد التكرلي (ولد 1927). أسلوب نوري الوصفي المتدفق، الذي ينجح أحياناً، في دمجه مع سير الأحداث والشخصيات، يأتي متزامنا مع توظيفه البارع لتقنيات المونتاج السينمائي. وقد غدت موضوعاته أكثر إثراء، وذلك من خلال جدلية التقارب، والإيقاع المنضبط لتتابع المشاهد، إضافة إلى توظيف أولي للمونولوج الداخلي، أو تيار الوعي. غير أن المفارقة تكمن في توظيف نوري لهذه السرد المعقد، لمعالجة الموضوعات المألوفة للقصة القصيرة الواقعية في ذلك الوقت، مثل التفاوت الاجتماعي، وعدم الانسجام الزوجي. وتظهر شخصياته منعزلة عن المجتمع من حولها، نتيجة للفقر المدقع، أو الحساسية المفرطة. وفي قصصه الأكثر نجاحاً من مجموعته الثانية، طور نوري استخدام المونولوج الداخلي بشكل جعله

قادرا على كشف الحياة الداخلية لشخصياته، مما جعل رسمه للشخصيات أكثر إقناعاً، رغم ضعف الحبكة القصصية. لقد كان مدركاً بشكل جيد للتوتر الدرامي، الذي يتخلل السرد في القصص القصيرة الناجحة، واستطاع أن يوظف، في بعض أعماله الناجحة، تعدد الأصوات في اللغة، ليعطي كل شخصية من شخصياته صوتها المستقل.وكان تجاهل الأوساط الأدبية في العراق لإنجازاته الكبيرة، وشعوره بعدم الرضى، سبباً في هجره الكتابة مع نهاية الخمسينات، مما أفقد الأدب العربي عامة، والقصة القصيرة العراقية خاصة، أحد أكثر الكتاب موهبة.

يبرز سعيد حورانيه، بين الكثير من كتاب القصة القصيرة الواقعية في سوريا في الخمسينات، بصفته أحد أكثر كتابها موهبة. بدأ الكتابة في 1947، واشتهر مع تصاعد حركة الأدب التقدمي، التي أسهمت في تأسيس «رابطة الكتاب السوريين»، التي تحولت فيما بعد إلى «رابطة الكتاب العرب»، وأصبح حورانيه أمينها العام. لقد كان أيضاً أحد مؤلفي المختارات الأولى، **درب إلى القمة** (1951)، التي شكلت مقدمتها بياناً رسمياً للقصة القصيرة في الشام. وركب حورانيه ورفاقه، كما فعل إدريس وجيله، موجة الابتهاج الغامر باستقلال سوريا، وسعوا جاهدين لتأكيد أحلام المضطهدين والفقراء وتطلعاتهم. فتحت مجموعته الأولى، التي ظهرت بعد أشهر قليلة من صدور المختارات الأولى، عهداً جديداً للقصة القصيرة السورية، وأعلنت مولد سلالة جديدة من الكتاب، الذين يأتي حبهم البطولي لوطنهم مجردا من الظلال الرومانسية، التي كانت لدى الجيل السابق. يأتي الصراع مع الجيل السابق واحداً من الموضوعات الأساس في عمل حورانيه، الذي يُرى فيه الحدث من خلال عيون الجيل الجديد، الذين ترتبط آراؤهم بالتقدم والحرية والثورة والوطنية. وزاوج حورانيه بين الكفاح من أجل حرية وطنه، ضمن إطار البعد القومي للمأساة الفلسطينية.

وترتبط القضية الوطنية في قصصه بشكل واضح، مع الكفاح من أجل العدالة الاجتماعية، وأهمية الحفاظ على كرامة الفرد.وقد طور استراتيجية وصفية جديدة، وظف فيها الطبيعة أداة تعكس الجو الداخلي للحالة. أما توظيفه الشعري للغة، فقد حول

المقاطع الوصفية القصيرة، التي تصف موقع الحدث، إلى قوة إيحاء تمكن محيط الحدث من أن يسمع بمعانٍ، تضيء حقيقة التداخل بين الإنسان والطبيعة. ومع هذا، كانت أوصافه الشعرية خالية من أي أطياف عاطفية، أو رومانسية، لأنها تنجح في ربط كل من الطبيعة وموقع الحدث بشخصية الفرد، والنظرة الطبقية للإنسان والطبيعة. ويتمثل الإسهام الآخر لحورانيه في تطوير القصة القصيرة الواقعية، في توظيفه ما يمكن تسميته بجدلية البنى المتوازية في تطور الحدث. وقد حقق ذلك من خلال عرض حبكتين متزامنتين، يؤدي تداخلهما الجدلي من خلال مسيرة تطورهما، إلى إثراء بعضهما بعضاً، مما يساهم في اتساع أفق المعنى في القصة. وخلال التقنية المعقدة، تخدم كثير من التفاصيل الواقعية وظيفة مزدوجة لتطوير الحدث، وزيادة مصداقيته، وبالتالي تحويله إلى رمز متفجر غني بالمعاني والإيحاءات.

يعد غسان كنفاني (1936-1972) أكثر كتاب القصة القصيرة الفلسطينيين موهبة، فقد غير سرده الغزير طبيعة الأدب الفلسطيني وشخصيته. بدأ كنفاني كتابة القصة القصيرة في أواخر الخمسينات، مما يدل على تأخر تطور السرد الواقعي لدى الكتاب الفلسطينيين، الذين بقي تصورهم لمأساتهم، حبيس الرؤية الرومانسية، حتى دخل كنفاني مسرح الادب. وكان من بداية مسيرته الأدبية، مهتماً بإنتاج أدب، قادر على التعبير عن حساسية المحنة الفلسطينية وتعقيدها. وكان البحث عما يمكن تسميته جوهر الهوية الفلسطينية، المحرك الأساسي لكل عمل سردي كتبه كنفاني. لقد كان واضحاً أن مشروع حياة كنفاني يتمثل في تغيير وعي الفلسطينيين بأنفسهم، وتاريخهم الحديث، ومحنتهم المأساوية، وكيفية رؤيتهم لأنفسهم. وقد وصف كنفاني محنة الأجيال المتعددة من الفلسطينيين، تلك التي اقتلعت من وطنها، بدءاً من الأجيال الأولى، التي عاشت كل حياتها في فلسطين، لكنها حرمت حق الموت بسلام في أرض الأجداد، إلى الأجيال الشابة، التي شكل الهروب من البطش والاضطهاد، الجزء الأكبر من ذاكرة طفولتهم، أو الذين ولدوا في مخيمات اللاجئين، وتحملوا ظروفاً معيشية غير إنسانية. غير أن جيل كنفاني حظي بأكبر قدر من اهتمامه، فصور طفولة أبناء هذا الجيل السعيدة بين أسرهم الكبيرة في فلسطين، كفردوس مفقود، الذين مروا في صباهم أوشبابهم بالصدمة المدمرة

لضياع وطنهم. ونتيجة لذلك، توقف تعليمهم، وتعرض وعيهم الثقافي والوطني لجروح غير مسبوقة، لا يمكن لها أن تلتئم، ولا علاج لها. ولا يعود مأزق وجودهم إلى عدم قدرتهم على تقبل وضعهم غير العادل، بقدر ما يعود أيضاً إلى عدم قدرتهم على فهم منطق تحولهم المفاجئ، من مواطنين إلى لاجئين. فهم ينظرون للآلام التي تعرضوا لها على يد من شردوهم، على أنها بداية سلسلة من المصائب والمحن لانهاية لها.

يحرص كنفاني، في محاولته وصف سعي أبناء هذا الجيل المستمر لتحسين ظروفهم، على تصوير مراحل تطور الوعي الوطني الفلسطيني، من التذمر السلبي من أوضاعهم، إلى العمل الإيجابي، من أجل التحكم بمصيرهم، والكفاح لاستعادة وطنهم المسلوب. ويرسم خلال مجموعاته المتعددة، وقصصه القصيرة الطويلة، حلولا متنوعة متاحة للفلسطينيين، ليبين أنها جميعا تقود إلى الضياع والدمار، فيما عدا حل واحد، وهو العودة إلى وطنهم. ويخالف كنفاني الكتاب الفلسطينيين الرومانسيين، الذين أرادوا إعادة عقارب الساعة، وتجاهل الواقع المرعب، حيث يعترف بتعقيد الوضع، والحاجة لإدراك الاختلافات. ويصل إلى ذلك من خلال اختياره للموضوعات، ومن خلال طبيعة السرد ذاته، وتوظيفه للغة متعددة الأصوات. وأدرك كنفاني ضرورة تبسيط لغته لاستيعاب الحقائق الفلسطينية المعقدة، وضرورة إخضاع الشكل لمتطلبات المحتوى، ولأجواء القضايا المعبر عنها. لقد مارس كنفاني استراتيجيات سرد متنوعة، وجرب شكلا جديدا للمجموعات القصصية، بحيث لا يكون الكتاب عبارة عن قصص مختلفة وأحيانا متعارضة، تُجمع خلال فترة زمنية، بل أصبح عملاً موحداً، ذا بناء عضوي متماسك. ففي مجموعة **عالم ليس لنا** (1965)، تسبر الأوجه المختلفة للموضوع المتضمَّن في العنوان: العناصر الأساسية للحياة، التي تمثل العالم العادي والبسيط، والتي حرم منها الفلسطينيون، ويصور تأثير هذا الحرمان على نفسية الإنسان. هذا الشكل الجديد للمجموعة يبدي نقاط ضعف واضحة، ناتجة عن طغيان فكرة واحدة على تقنيات السرد، إلا إن التناغم بين القصص القصيرة المستقلة، يعوض عن هذا القصور، ويوسع آفاق الجنس الأدبي.

لقد كانت لأعمال إدريس في مصر، من القوة والشعبية، ما جعلها تحجب أعمال

الكثير من كتاب جيله، وكذلك بعض أعمال من يكبرونه قليلاً أو من هم أصغر منه. يأتي شكري عياد (ولد 1921) على أنه الأكثر موهبة، من بين الكتاب الأكبر سناً، وأبو المعاطي أبو النجا (ولد 1931) بوصفه أكثر الكتاب بروزاً، من الكتاب الأصغر سناً، التي تشمل عددا كبيراً من الكتاب الأكفاء، مثل، عبدالله الطوخي (ولد 1928)، وفاروق منيب (ولد 1929)، وصالح مرسي (ولد 1930)، وصبري موسى (ولد 1930)، ومحفوظ عبدالرحمن (ولد 1933). وقد نشر عياد خمس مجموعات قصص قصيرة، زاوج فيها بين حساسية الفنان وثقافته، وبين تفكير الناقد الأدبي. لقد عمل جاهداً على خلق نوع من التوازن بين ضرورة إنقاذ إبداع الكتابة من الجفاف الأكاديمي، دون التضحية بالعمق الفكري. وقد نجح في ذلك جزئياً، لأنه اختار من بين شخصياته طبقة المتعلمين، وحتى المفكرين، بشكل يبرر اختيار عناصر فكرية وتأملية. وكان عياد منبهراً كثيراً بأثر المواقف المتعلقة بشؤون هذا العالم الدنيوي في تفكير الفرد ومشاعره، وحاول سبر أغوار آليات هذه المواقف وفهمها. ومن الطبيعي أن يصاحب هذا الانبهار بالعلاقات الفريدة، اهتمامه بالذكريات البارزة، المحفورة في ذهن الفرد.

يعد ظهور أبو النجا، ومعاصره سليمان فياض (ولد 1929) في المشهد الأدبي، دلالة على نجاح الأشكال الأدبية الجديدة، التي بدأت منفصلة عن الكتابات التقليدية. وكان هذان الكاتبان أول من برز ممن لهم خلفية تعليمية تقليدية (أزهرية)، وهذا يضفي على مساهمتهما في تطوير القصة القصيرة العربية أهمية خاصة. وقد عكس عمل الأول، التداخل بين الفرد والمجموعة، بوصفهما كلاً متعاوناً. فالمجموعة في أعمال أبو النجا ليست كياناً اجتماعياً غامضاً، لكنها بطل جماعي، وكيان مميز له سمات اجتماعية ونفسية، وله دافع مشترك يؤثر فيه، كما لو كان هذا الدافع يؤثر في عقل واحد. ولذلك، كان لزاماً على أبو النجا أن يطور أساليب تقنية، تمكنه من إبراز الإرادة الموحدة للمجموعة بدون تدمير تعاونها، أو إلغاء مضامينها السياسية والاجتماعية.

تناقضات الواقع المتغير

تختلف العقود من الستينات إلى نهاية الثمانينات بشكل جذري عن الفترة

السابقة. لقد تميزت هذه الفترة بوجود الكثير من التناقضات، والحقائق السريعة التغير، خاصة على الصعيدين السياسي والثقافي. وقد بدأت هذه العقود بالفرحة الغامرة بالتخلص من الاستعمار، وبنشوة حلم الوحدة العربية، لكنها انتهت بعدد كبير من الحروب الأهلية، والنزاعات بين الأطراف العربية. لقد تحولت أحلام الاستقلال، والتصنيع، والتطور الاقتصادي، بسرعة، إلى هزيمة مرة، وتدمير لروح المعارضة. بدأت هذه الفترة بحرب في اليمن، وانتهت بحرب إيران والعراق الدموية في الخليج. ووسط ذلك، كانت هناك حربان كبيرتان بين العرب وإسرائيل، وغزو لبنان، وحربان أهليتان في كل من لبنان والسودان، وعدد من الصراعات المتأججة، من الخليج إلى الصحراء المغربية. وقد تمخضت عن إحساس بوحدة الهدف، والثقة بالروح الوطنية، مما أذن بظهور إنتاج أدبي مهم، يؤكد هذه الأحلام، ويجذب الانتباه إلى التناقض الكامن فيها. وكان من النتائج المهمة ظهور الجنس السردي في مناطق من العالم العربي، لم يسبق لها الإسهام بإنتاج متميز في هذا المجال. فمن البحرين والخليج، إلى السودان والمغرب، بدأت موجة من كتابة القصة القصيرة في الظهور، لتكمل إنتاج هذا الجنس وتثريه في بقية أنحاء العالم العربي. لقد تشكلت في الخمسينات والستينات، لأول مرة، طبقة مثقفة، في أجزاء من العالم العربي. وساعد ذلك على تأسيس قاعدة ثقافية اجتماعية، لإنتاج الأعمال الفكرية والأدبية، التي بدأت تظهر في هذه الفترة.

لقد تزامن ذلك، مع ضعف المراكز الثقافية القديمة في العالم العربي، وظهور علاقات جديدة بين هذه المراكز والأطراف. كما تزامن أيضا مع تغير الحاسة الأدبية في المراكز القديمة في مصر والشام، ومع ظهور السرد الحداثي في هذه المناطق. ظهر جنين التغير الثاني في الحاسة الأدبية في أتون الحرب العالمية الثانية، وخسارة الحرب الفلسطينية التي تبعت ذلك، ونضج في أتون حرب أخرى هي حرب يونيو 1967. لا شيء يغير العلاقات الإنسانية، بسرعة وقوة، أكثر من الحروب، فهي تهز الوضع المستتب القائم، وتفرخ الثورات الاجتماعية، والغضب، والإحساس بالضياع والغربة. ويمكن النظر إلى الحرب على أنها لحظة تحوّل نحو الجديد، لأنها تأتي بوقائع جديدة، لأنها تطرح أسئلة مصيرية، تنتهي في الغالب إلى إعادة النظر في القيم الأخلاقية والثقافية. وبعيداً عن

هذه الحروب، فقد مر العالم العربي خلال هذه الفترة بعاملين أساسين، ساهما بدور فاعل في إحداث هذا التغير في الحاسة الأدبية. هذان العاملان هما انتشار القمع والتخويف السياسي الذي بدأ في الأربعينات وساد مع بداية الستينات، وتقديم الأفكار الأوروبية الجديدة، وصيغ الخطاب الحديثة. لقد أحدث الأول واقعاً جديداً أصبح فيه العالم متغيراً وعشوائيا، وعمّق الثاني إدراك الكتاب بالواقع الجديد، وزودهم بخلفيات نظرية تناسب التحولات في الخبرة الإنسانية، وتقنيات أدبية قادرة على امتثالها والتعبير عنها.

هذه الحاسة الأدبية الجديدة، التي بشر بها نديم في بداية القرن، وكانت مسؤولة عن ظهور الأشكال الأولى للسرد في اللغة العربية في العقد اللاحق، وصلت ذروتها في منتصف القرن، وبدأت تشهد تغيراً كبيراً في المراكز القديمة، في الوقت الذي كانت تأخذ طريقها إلى الحركات الثقافية، التي بدأت تظهر في الأطراف. فقوتها المبكرة ونشاطها، اللذان جذبا مواهب عربية في الأطراف لجنس السرد الجديد، تضاءلت تحت نفوذ الوجدانية والرومانسية الاشتراكية، في المراكز القديمة، لأن أياً منهما لم يكن متجاوباً مع المتغيرات الثقافية المتعددة، والتغيرات الاجتماعية، التي حدثت، وساهمت في ظهور واقع معقد جديد. وهذا التغير وإن كان تدريجياً، قد حدث بشكل نشط مدفوعاً بعملية تمدن سريعة في العالم العربي. وقد تغلغلت تشعبات هذا التغير وتناقضاته في كل نواحي الحياة الاجتماعية. وغيرت التأثيرات المتراكمة للحروب، ونمو المدن، نظرة الكتاب إلى أنفسهم وإلى الواقع من حولهم. وساهم الإنتاج الغزير المتنوع في القصة القصيرة في مصر، والعراق، والشام بدور حيوي، في إسراع تطوير الإنتاج المحلي وتسويغ أهميته. وظهرت الأعمال السردية المبكرة في هذه الأقطار في أوج حركة القومية العربية، حينما كان تأثير المركز مقبولاً، بل مرغوباً. ونتيجة لذلك، كانت مهمة رواد هذا الجنس في هذه البلدان أسهل في تسويغ أعمالهم، وتطوير لغتهم، وتعريف القارئ بقواعد السرد. وأظهرت دراسة أعمال رواد هذا الجنس في هذه البلدان عناصر متشابهة في أعمالهم، وتماثلاً مع محاولات رواد المرحلة المبكرة لظهور هذا الجنس في الأدب العربي. وقد تأرجحت أعمالهم بين السرد الرومانسي والواقعي، ومحاولة تأصيل هذا الجنس في اهتمامات الطبقة الوسطى شبه المدنية، التي بدأت تظهر حديثاً. كان الموضوع الرئيس لكتاباتهم،

يتمثل في تأثير التغير السريع في القيم الاجتماعية، والتبدل الجذري لرؤية الواقع عند الإنسان العادي. الصراع بين الريف والمدينة في قصص المراكز القديمة يظهر في أعمالهم، متقمصا شكل تأثير النفط على أساليب الحياة التقليدية، أو الصراع بين الحياة القبلية والحياة الحديثة.

التجريب والحاسة الجديدة

يمكن اعتبار أعمال الحاسة الجديدة في المراكز التقليدية (مصر، والعراق، والشام)، مكملة للتيار الرئيس للقصة القصيرة الواقعية. ويكمن السبب في ذلك أن هذه الأعمال تبنت منهجاً فنياً للواقع (مع أن وسائلهم لتحقيق هذا المنهج مختلفة ولديهم مجموعة تأكيد بديلة)، وكثير من الأعمال الواقعية، كانت هي المبشرة بالحاسة الجديدة، كما سبق رؤية ذلك في أعمال يحيى حقي. الواقعية، في الحقيقة، مفهوم قابل للتحول، ومن الممكن، في معظم الأحيان، أن يضم سمات كثيرة من الجديد. غير أن التحول الجذري، الذي طرأ على نظرة الفنان وإدراكه للعالم، اقترن في القصة العربية القصيرة بتطوير آليات التقنية، كالبحث عن أسلوب أو نوع يصبح عنصر وعي ذاتي في إنتاج الأدب الحداثي، لأن الفنان يجد نفسه منغمساً بشكل عميق، وغير متناه في رحلة عبر وسائل الفن وكلياته. فالبحث الحداثي عن التقنية هو في جوهره بحث عن معنى جديد، ومحتوى، وتجربه. والتقنية والآلية، اللتان ارتبطتا بالحاسة الجديدة، جذبتا الانتباه إلى استقلالية التكوين الخيالي نفسه، لا إلى استقلالية السارد، كما هو الحال في الأعمال السابقة. فعملية التحول في اتجاه السرد الحداثي، كانت تدريجية، ومرتبطة بتغيرات أخرى متعددة، اجتماعية، وفكرية، وسياسية.

كان الرواد الأوائل للسرد الحداثي في القصة العربية القصيرة، مجموعة من الكتاب، الذين درسوا في فرنسا. وقد ظهرت أعمالهم في مجلات تجريبية، وكتب بعضهم بالفرنسية مثل البرت قصيري، وبعضهم بالعربية، مثل بشر فارس. وفي عام 1942 نشر فارس مجموعة قصص قصيرة بعنوان **سوء تفاهم**، ضمنها أعمالا ذات طابع

رمزي. وقد طور فارس تقنيات جديدة مختلفة كالعرض الغنائي للحدث، والتشخيص، وعناصر سردية أخرى. غير أن تحول الحدث إلى نموذج جيد، ذي خيال غني وإيحائي، وصل ذروته في عمل عادل كامل (ولد 1916). وقد توقف عادل عن الكتابة في منتصف الأربعينات، وعرف أكثر برواياته، ولكنه كتب ونشر قصصا قصيرة، بعضها مهم في دراسة الانقسام في الحاسة الأدبية، في القصة العربية القصيرة. فقصته **ضباب ورماد**، التي نشرت في المقتطف (يناير 1943)، مهمة بوجه خاص، لتماسك تركيبها، ونضوج رمزيتها. فهي قصة بحث رمزي عن حلم مستحيل لشخصية غير واقعية، تعيش في عالم من الضباب والرماد. وتطور السرد لا تحدده سببية واقع خارجي، ولكن يحدده المنطق الداخلي، والترابط الرمزي، الذي يتبدل فيه الزمان والمكان، ويعاد تفسيره بشكل مستمر على ضوء الضرورات الشخصية.

كان فتحي غانم (ولد 1927)، عضواً فاعلاً في المجموعة الأدبية، التي أسست المجلة التجريبية البشير سنة 1948. وهو يختلف عن فارس وكامل، اللذين كانا معزولين نسبياً عن الحركة الأدبية. وكان غانم هو الأكثر موهبة بين أعضاء المجموعة، التي مارست التجريب في القصة القصيرة في ذلك الوقت. وأعماله أكثر تجريباً وأقل انتظاماً، حيث يوظف مجموعة من التقنيات والآليات الجديدة، جنباً إلى جنب مع موضوعه الرئيس، حول نسبية الحياة والأحداث، ليطور الموضوع الأهم، وهو انعدام التواصل، وما يتصل به من انعكاسات غير معقولة، تفقد الزمان والمكان طبيعتهما المألوفة، ولذا، يوضع الحدث بقصد، في عالم يمضي فيه الزمن بحيادية، ويتم تجريد المكان من طبيعته الجغرافية أو الواقعية.

رواد الحداثة والانكفاء على الذات

يمكن القول تقريبا، إن الأعمال الحداثية، التي صدرت خلال الأربعينات، لم تكن سوى تمهيد لأعمال يوسف الشاروني (ولد 1924)، وإدوار الخراط (ولد 1936) في مصر، وفؤاد التكرلي (ولد 1927) في العراق، وزكريا تامر (ولد 1931) في سوريا، التي تمثل

جوهر الكتابات الحداثية في الخمسينات والستينات. لقد تشكلت من خلال أعمالهم الحاسة الحديثة، جنباً إلى جنب مع انتصار الحاسة القديمة، وكانت في نفس الوقت تعارضها. لقد أسس هؤلاء أرضية جديدة، وطوروا قصة قصيرة مختلفة جذرياً، سبقت زمنها إلى حد كبير. بدأ الشاروني النشر في مجلة لبنانية شهرية، في الوقت الذي كان يعيش في مصر. لقد استفاد من النمو السريع للنشاطات الثقافية في القاهرة، في بداية الخمسينات، ونشرت مجموعته الأولى **العشاق الخمسة**، على نطاق كبير، سنة 1954، في نفس العام والسلسلة التي نشر فيها يوسف إدريس. غير أنه لم يوفق في جذب حماسة، مماثلة للحماسة التي استقبلت به أعمال إدريس، وفشلت مجموعته في التأثير في الوسط الثقافي، بطريقة مشابهة لتأثير مجوعة إدريس **أرخص ليالي**. لم يكن الشاروني غزير الإنتاج، كما أن وسائله محدودة، إلا أنها مؤثرة. لم يعتمد إنتاجه على ثراء الإحساس أو التركيب، ولم ينهل من خبرات عميقة متنوعة؛ غير أنه اعتمد على بناء ضخم متوازن وهادئ. وأثرت دراسته للفلسفة على طريقة تناوله للموضوع، وعلى طابع الحاسة الحديثة التي تستشف منه.

تركز أعمال الشاروني على موضوعين رئيسين: الرغبة الملحة للاتصال، والتعلق بالوحدة، وهما موضوعان متناقضان، لكنهما متكاملان. فالصراع بينهما يعبر عن صراعٍ أوسع وأعمق، بين الفرد والمجتمع، بين الذاتي والموضوعي، بين الواقع الداخلي، وواقع المحيط الخارجي. فبطله المفضل، أو بلغة أدق الوهمي، رجل تعذبه رؤيته للأمور، ومعرفته وحساسيته تخذلانه، لأنه يفشل في حماية نفسه أو تخليصها من واقعه المرير. إنه يدرك أن قدره يحتم عليه العيش في عالم وجد واكتمل قبله، فعليه التأقلم مع حقائق لا يفهمها، ولا يستطيع السيطرة عليها. فكابوسه، ونقطة الضعف، التي يسيطر عليه من خلالها الخوف، يتمثل في الشك، الذي يتحول إلى علامة استسلام للخوف. فالتعابير الإنجيلية التي يستهل بها الشاروني أحد أكثر أعماله شهرة، «في البدء كان الخوف، الخوف صنع كل شيء وبدون الخوف لم يمكن خلق شيء مما خلق»[5]، يتلوها قلب لعبارة ديكارت التأملية: «أنا خائف، إذاً أنا موجود». وهو يلجأ إلى أسلوب، يمكن وصفه بازدواجية الأبعاد، أسلوب يرتبط بمعالجة الموضوع المفضل لدى الحداثيين، المتمثل

في نسبية الحقيقة. وقد أوجد الشاروني أول عالم متماسك للحساسية الحديثة، بكل ما يحويه هذا العالم من رؤى، وأفكار، وأساليب، وخصائص، وصيغ، وأنماط خطاب. ونجح في إبراز الكثير من المخاوف، وحالات القلق المبهمة التي سادت أجواء المجتمع العربي من أواخر الأربعينات، وأصبحت أكثر وضوحاً على مشارف الستينات.

وهناك شبه بين الشاروني والخراط، الذي نجح في إبراز ذاته، واستطاع أن يحقق شهرةً ونفوذاً، فاقت شهرة الشاروني ونفوذه، فهو قبطي ذو إحساس مرهف بانتمائه لأقلية طائفية، فأمده هذا الإحساس ببعض أوجه التجربة الحداثية. ويدعي الخراط بأنه بدأ كتابة القصة القصيرة في الأربعينات، غير أنه لم ينشر أيا منها قبل ظهور مجموعته الأولى عام 1958. ويمكن القول، بشكل عام، إن الخراط كاتب أكثر تعقيداً من الشاروني، إذ تطرق لقضايا ورؤى، بقيت بعيدة عن الأدب حتى الستينات. وإذا كانت أعمال الشاروني الحداثية، تتضمن بعض الأعراف السائدة، فإن الخراط جعل أعماله خالية من أي شكل من أشكال الأعراف، واختار مواضيع ورؤى حداثية واضحة، وذات طابع غموضي. ولم تمنعه بداياته الحداثية، التي استفادت من الإنجازات السابقة لكامل وغانم، من أن يطور اكتشافات ورؤى خاصة به، نضجت فيما بعد، خاصة في أعماله الأخيرة. ففي عالم الخراط، لا يُنظر للإنسان، الذي يتأثر بعوامل وظواهر اجتماعية، على أنه كيان اجتماعي، بل ينظر إليه على أنه فرد معقد، يسعى دائماً إلى تأكيد إرادته، وكينونته الوجودية، أمام العبث والعدم. فالشخصية الرئيسة بطل وهمي، ومخلوق مفرط في الحساسية، يجرد اندهاشه الدائم من المواقف اليومية، ومما هو عادي ومألوف، ويحيل الحقيقة الخارجية إلى عالم عار، وغير منطقي.

ويصور الخراط، في أعماله الأولى، الفرد على أنه كائن أصابه الملل من حياته، قبل كل شيء آخر، ولذا، فمن الطبيعي أن يحتقر أولئك الذين يعيشون في وئام مع الحياة ويهتمون بتفاهاتها. ويفضل أن يتكلم مع عزلته على أن يستسلم لتفاهات الحياة. ومن أجل إبراز هذا الموقف المعقد، يلجأ الخراط إلى تزويد بطله ببصيرة وإدراك، فوق المعتاد لما يدور حوله، ويكون أحياناً، غير قابل للتصديق. فالفرد في سعي دائم وراء

معنى للحياة، يعيش حياته بطريقة غير مسوغة. ويعبر الخراط عن هذا الوجود، غير المفهوم، بتلاعب بارع باللغة، حيث توحي صيغة المبني للمجهول في السرد، بأن أموراً كثيرة، تحدث خارج إرادة الرجل وفهمه، فيتسرب الغموض والضياع والخوف إلى نفسه، ورويداً رويداً يفقد مركزيته، ويبدأ الشك في ذاته. وفي أعماله المتأخرة، وبعد أن حصل على اعتراف بمكانته، بعد انتصار الحاسة الحديثة، في أعمال جيل الستينات، يوجه الخراط اهتمامه نحو عالم الأحلام، والذكريات القديمة، حيث يمتزج عالم الطفولة البريء بعناصر إمتاعية. وبالرغم من أنه في كثير من أعماله يفرط في الاستقصاء اللساني والمعجمي، والتكلف في الكتابة، فإنه ينجح في بعضها في استعادة ذكريات الطفولة والزمن الغابر. فعالم الخراط هو عالم الحواس والعواطف، يصوره من خلال الرائحة والذوق واللمس، وليس من خلال المدركات العقلية. ونتيجة لذلك، يزخر سرده بوجود فائض يعكس قوة الوجود المؤقت للحظات الإدراك، ليتحاشى الاستخدام المتكرر للزمن الماضي، ويركز على الأزمنة الحاضرة، مع أن الكثير من أعماله تُحكى بضمير الغائب، الذي يرتبط غالباً، وبخاصة في القصة القصيرة العربية، باستعمال الزمن الماضي. ويرتبط التحول، في أعماله الأخيرة، من الحاضر إلى الماضي بحنين قوي لوقت سالف، وعودة إلى بعض قواعد السرد التقليدي. وبدلاً من وضع الإنسان في عالم من التشاؤم، ووضع الشخصيات في عالم ليلي، يكون الاهتمام فيه بالنشاطات اليومية في الحد الأدنى، تتميز الأعمال الحديثة بوضوحها، وبساطتها، وبأحاسيسها المباشرة، وبتعاملها مع النشاطات اليومية، وبالأحداث التي تقع في وضح النهار. ومع أن أعماله الأولى تصور الإنسان الذي يعيش في عزلة، وتسكنه رغبة متأصلة وحنين للعودة إلى الظلام، وإلى وجود آمن في الرحم، يقيه من عزلته، فإن شخصياته تستمر في نظرتها إلى الحياة بكثير من الحب والحنين.

يعد التكرلي، الذي بدأ الكتابة في الخمسينات، وظهرت مجموعته الأولى عام1960، علماً من أعلام تطور القصة العربية القصيرة عامة، خصوصا في العراق. وقد أظهر، من بداية حياته الأدبية، معرفة عميقة بطبيعة السرد الحداثي، وقدرة نادرة على تجنب الإفراط في التجريب. وهو أحد الأساتذة القلائل، المحْكِمين للبنية السردية في

القصة العربية القصيرة الحديثة، حيث يسبقه يحيى حقي فقط، في حين يتبعه طاهر وأصلان. تتجلى حساسيته نحو التداخل الجدلي بين النسيج والبنية، من خلال إدراكه لوظيفة كل آلية نصية يستعملها. وتضفي هذه الخاصية على سرده، ترابطا في الرؤى، يتخلل كل التفاصيل، ولا يتأثر بالتغيرات القوية في الوسط السياسي - الاجتماعي الذي يحاول التعبير عنه. يعمل التكرلي على جعل سرده ينتظم في سلسلة من الأحداث، تشكل حبكة محكمة النسج، ذات طبيعة تصاعدية نحو حلول مؤثرة، بحيث تأسر القارئ لأجل طويل من وصوله إلى نهاية القصة. ويعود ذلك إلى أن كثيراً من حلوله لعُقَد قصصه، تأخذ طابعاً تفجيرياً يشعل الاحتمالات الخصبة في ذهن القارئ، وتقوده إلى اكتشاف الطبقات المتعددة لمعنى النص.

ويظل التكرلي إنسان منسجم بشكل كامل مع أوضاع المجتمع، ومع النشاط الوقتي الذي يشترك فيه، وهو يختلف في هذا الجانب عن البطل المغترب في قصص الكتاب المصريين الذين عاصروه، غير أنه يشترك معهم في أنه حبيس اهتماماته الوجودية. فموضوعة الرئيس، المتمثل في سبر غور الجانب الأسود للجنس، يمكن أن يكون طريقاً سهلاً للشهرة والمتعة، لكن تناوله البارع للموضوع، واهتمامه بتقصي اتجاهات المجتمع الخفية، جعله قضية جادة ومعقدة. وقد نقل تناوله الشجاع والعميق لجوانب هذا الموضوع المختلفة في القصة العربية القصيرة، إلى أرضية جديدة، وأوجد طرقا جديدة للتعامل مع قضايا معقدة ومحرمة. فقيم الكبت، التي تسيطر على طبيعة الجنس في المجتمع العربي أصبحت موضع تساؤل، ذلك أنه ينظر إليها على أنها قيود لا معنى لها، تُفقر قيمة حياة الفرد. أما أشكال العلاقات الجنسية غير المشروعة، فيصورها، على أنها أعراض لنفس التشوهات، إلا أنها أشد تطرفاً. ويعالج التكرلي، مع المسألة الجنسية، موضوعات أخرى متعددة ومتنوعة، مثل أشكال الاضطهاد السياسي، وتأثيرها على الفرد والمجتمع؛ قسوة الحياة وإمكانية إضرار الفرد لنفسه؛ قدرة البسطاء من الناس على الإحساس بمشاعر غنية و معقدة؛ أو إظهار خصال بطولية تضفي على فشلهم بعداً تراجيدياً. ويصور التكرلي خصائص الحياة في المجتمع العراقي، ونبضها الحقيقي، وروحها، بكثير من العطف والحب، ويرفعها إلى مستوى خبرة كونية،

لأخرى؛ ومكنته من حجب الحضور التأليفي، وتقمص رؤى الشخصيات وأبعادها وأصواتها في كل قصة. وأتاحت له خبرته، أيضاً، استعمال تيار الوعي بشكليه المختلفين: الحوار الداخلي، والحوار المروي، وهي خاصية يشترك فيها مع الكاتب السوري زكريا تامر.

يكتسب تيار الوعي بعداً جديداً في أعمال تامر، في سبره لمساحة التعبير، التي تختفي فيها الحدود بين المعقول واللامعقول، والمنطقي واللامنطقي، والتأملي والتلقائي. فهو يهدف إلى إبعاد الفضاء الخارجي، باستبداله بفضاء داخلي، ويحاول رسم خارطة جديدة للواقع، لا يبدو فيه الوهم والتيه مضاداً للحقيقية، بل صوراً أدق لها. ويُعدُّ ثامر شاعر القصة العربية القصيرة بلا منازع، وذلك لسببين: أحدهما استعماله لغة شعرية، غنية بالخيالات الواسعة، والمجازات والاستعارات، والآخر قدرته على تخليص سرده من خصائص النثر المتعارف عليها، بوصفه وسيلة تعبير بسيطة، وذلك بإخفاء بعض ظلال معناه الواضحة بصفة دائمة، ليجبرنا على العودة للغة النثر نفسها مرة تلو الأخرى. يتخلل الشعر كافة جوانب السرد، فيلهم بناءه، ويحرر الحدث من أغلال واقع المصداقية، ويوحي بمنطق جديد ونظام مختلف. وعندئذ يكون التحليق في الخيال مقاربة فريدة للحقيقية، يعلق فيها الكاتب، أو يختزل الصورة، لتأكيد مقاربة النص للواقع، وتعلقه بجوهره. فما يصادفه القارئ في رحلته هو خيال إضافي يلقي الضوء على طبيعة الواقع وقسوته غير الإنسانية.

زكريا تامر عامل خرج من عباءة الفقر، وعلم نفسه بنفسه، ولذا، فإن هذه الخلفية المتميزة، جعلته ينظر إلى التحول في الواقع العربي، خلال الخمسينات والستينات، بعين جديدة، خالية من النفاق، والأهم من ذلك، أنها جعلته يتحرر من التقاليد السردية البالية، التي تفسد التجربة الإنسانية، واستيعاب القارئ للواقع. هذا التوجه الجديد، المصحوب بالتوظيف البارع للتركيب الساخر، منحت سرد ثامر مكانة فريدة في تطوير

الحاسة الأدبية، أكثر بكثير من أولئك، الذين نصبوا أنفسهم روادا للحداثة. فهذه الحاسة تتشكل ببساطة وبراءة، ذات مستويات متعددة في قوة إغرائها، لإيجاد أحاسيس جديدة؛ فهي تنقل الحلم والحقيقة إلى عالم آخر من الوجود، وتنفث في الصور والمواضيع القديمة، حياة جديدة. وقد أثرت حاسة تامر في الأبعاد الزمانية والمكانية للسرد، فأعادت تشكيل الرؤية العدمية لتغيير الواقع، بصورة شاذة. وتمثل المجموعات القصصية الخمس التي نشرها زكريا تامر بين عامي 1960-1978، خمسة جوانب مختلفة لهذا التغير، حيث تمثل كل مجموعة منها تجربة متجانسة.

لقد أوجدت المجموعة الأولى البعد السردي لعالم تامر القصصي؛ عالم الفقر وطبقات المجتمع المسحوقة، ومجال خبرتهم: أحلامهم بوجود آخر، ورغبتهم في الحياة، وعاطفتهم ومتعتهم، وسط واقعهم المرير. وخلقت القصص تواترا دائما بين الحلم والحقيقة، لكي تشكل عالماً خيالياً مغايراً للواقع الحي. ويعاني الرجل، الذي يعيش هذا التوتر من الاغتراب الفكري، كما أنه يعاني بجدية من اضطراب عصبي، غالباً ما يقوده إلى انفجار الغضب، وتدمير الذات. وتطلع البطل إلى الرخاء المادي والروحي، أو إلى التواصل والقبول، أو إلى المتع الحسية والجسدية، يبدو حلماً بعيداً. لذا، فإن صدمة الاعتراف غالبا ما تقود البطل إلى القتل، وهذا ينظر إليه على أنه الجانب الآخر للإبداع المرفوض. ويكون هذا القتل 'الإبداعي'، الذي تختلط فيه الحقيقة بالخيال، مدخل القراء لمجموعة تامر الثانية، لأنه يسيطر على المجموعة، ويفترض معاني عديدة، ويستحيل إلى عمل تمرد إيجابي، يكون فيه إزهاق الروح، أقل أهمية من التخلص من العوائق، والقيود، والاضطهاد، والبؤس، وإشباع الرغبات. فهو فعل خلق معكوس، يمارس بشكل طقوسي واضح، بقسوة باردة وبعنف مقبول، ومثل أعمال العنف الأخرى، يتضمن عناصر قدرية غامضة. فأسباب القتل تتلاشى أمام متعة الحدث، التي تُكرّس باستخدام عناصر أسطورية وفلكلورية تستخدم فيها السكاكين، والسيوف، والخناجر، بشكل يزيد تأثير الإيحاء الجنسي للفعل. وتصور المجموعة الثالثة، عالماً من العنف والغموض، يعاني فيه الفرد من الفقر الروحي، أكثر من الفقر المادي، ويدفعه تعطشه للحرية والعدالة، إلى حافة الدمار، والسخرية، والتهكم، والتقديم المجرد، الذي يحيل القصة إلى كابوس أو سرد

أسطوري؛ فيحيل التصوير الساخر، والتهكمي المجرد القصة إلى سرد أسطوري كابوسي. وفي مجموعتيه الأخيرتين، اللتين تحملان إيحاءات سياسية، تتم رؤية الفرد على أنه فاسد، ومذنب، قد فقد البراءة منذ الطفولة. لذا، فمن الضروري إعادة كتابة التاريخ ليجرد من أي أثر للبطولة والإنسانية، فالعرب المعاصرون لا يستحقون تاريخهم، خاصة بعد 1967. وفي عالم دون تاريخ، يعود الفرد إلى طبيعته الحيوانية، فيفقد براءته، ويبتعد عن التعقل، لينخرط في عنف متصاعد. وتطغى أمواج العنف على سرد تامر وكأنها نوع من طقوس التطهير بالدم، لتهز أعماق القارئ.

وبالإضافة لهذه الأعمال الأربعة الرائدة للحاسة الحديثة، كان هناك آخرون ممن كتبوا قصصا قصيرة وأدوا دوراً مهماً في اكتشاف بعض طبقات هذا الخطاب الحديث، وفي نشر بعض جوانب التجربة الحديثة؛ ومن هؤلاء الكتاب، مطيع صفدي (ولد 1930)، وصدقي إسماعيل (1924-1972) في سوريا؛ ويوسف حبشي الأشقر، وحليم بركات (ولد 1936) في لبنان؛ وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي (ولد 1921) في فلسطين؛ والطيب صالح في السودان. ويمكن القول إن الأعمال المهمة لأساتذة هذا الجنس القصصي، مثل، حقي، وإدريس، والأعمال الأخيرة لنجيب لمحفوظ، تشكل أعمالاً سباقة في توظيف هذا الخطاب. وقد ساهمت هذه الكتابات الإبداعية في اكتشاف أبعاد جديدة للكتابة، لذا يمكن اعتبارهم، دون مبالغة، رواد هذا الفن.

دعاة الفناء والتناقض

يعد عقد الستينات من القرن العشرين، عقدا مهما في تاريخ القصة العربية القصيرة، حيث برزت فيه الاتجاهات الرومانسية، والعاطفية، وتصوير الواقع، وأُسست الحاسة الحديثة في المشهد الأدبي. لقد شهد هذا العقد نشوء جيل جديد من الكتاب، وتشكل أسلوب خطابي جديد، وفهم جديد للعلاقة المعقدة بين الفن والواقع. في هذا العقد أيضا، بدأت القصة القصيرة في الظهور، في مناطق من العالم العربي، لم يكن لها من قبل إنتاج سردي ذو قيمة. وبرغم التناقضات الحادة في عقد الستينات، وانعدام

الحريات السياسية، فإن الكتاب تمتعوا بحرية نسبية من التعبير، حيث كانت أعمالهم تحوي نقداً اجتماعياً وسياسياً متدفقاً، يتراوح بين التصريح والتلميح، كما في أعمال نجيب محفوظ. لقد كان في الحقيقة عقد التناقضات، ذلك أنه بالرغم من الجو الأبوي البارز، أصبح كثير من المعارضين، من أركان الحركة الأدبية، وتمتعوا بقدر كبير من الحرية والتأثير. لقد تم كرمت بعضهم الأنظمة التي طالما عارضوها، ويعد نجيب محفوظ رمزاً بارزاً في هذا الإطار.

لقد واجه الأدباء الشباب، الذين بدأوا حياتهم الأدبية في الستينات، وعُرفوا بجيل الستينات، وضعا صعبا، ذلك أنهم يشتركون مع الكتاب المعروفين في معارضتهم لبعض الظواهر الاجتماعية والسياسية، لكنهم لا يملكون بالضرورة نفس القناعات. فالصراع بين الكتاب الشباب والكتاب الكبار، خصوصا أولئك الذين يسيطرون على المؤسسات الأدبية، يرتبط بجلاء، بالتطور المهم في صيغة الشكل الأدبي، ومبادئ المرجعيات إلى الواقع الخارجي. مراقبة المطبوعات جعلت الكتاب الشباب يطورون طرقا معينة لقوانين السرد، ليعبروا بشكل فاعل عن آرائهم النقدية، هروباً من التأثير السلبي للمراقبة. لقد كتب على هذا الجيل الجديد، أن يفرض على نفسه رقابة إضافية، تحولت من رقابة خارجية، إلى رقابة داخل العملية الإبداعية، بحيث غدت من عناصرها، وقد كان النشر مستحيلاً، دون توفر هذه الرقابة الذاتية. إن تطوير مبادئ وتقنيات جديدة غدا نعمة ونقمة، ذلك أنه عزل أعمال الكتاب الجدد عن قاعدة عريضة من القراء، لم يعتادوا على هذا الأسلوب الجديد، وبالتالي لم يتأثروا بهذه الكتابات، لكنها في الوقت ذاته خلت من الوعظ والعاطفة.

لقد حدث ذلك نتيجة ردة فعل لهيمنة الأهداف والمفاهيم العاطفية، ومحاولة لتصوير تداعي الفردية، التي تشبه تداعي الواقع الخارجي. لقد أعطى هؤلاء الكتاب اهتماماً كبيراً للحقيقة المحسوسة، والانطباع الحسي الآني، التي من خلالها ينبثق الأفراد أو الأحداث بشكل سريع من التيار، ثم يتلاشون ثانية. يشترك التأكيد على الحقائق المحسوسة، والانطباعات المتكررة، مع الإحساس بالوجود، دون الجوهر، مما يجعله يبدو

عميقا في الفن، فيمنحه حساً من الإجهاد الداخلي، وقيمة نهائية محددة، توحي أنها محاولة للوصول إلى حدود اللغة. وتشترك أيضا مع ظاهرة حداثية أخرى، وهي النظر إلى العالم على أنه سجن. لقد عانى عدد كبير من الشباب في الستينات، نتيجة تحديهم للأنظمة القائمة، فمروا بتجربة الإرهاب السياسي، والمعاناة من الاعتقال. وحتى أولئك الذين لم يمروا بنفس الصدمة، تبين لهم أن الذات المعاصرة، قد اكتشفت الأسرار الغريبة لجميع السجون الداخلية، وذلك من خلال أبواب لم تغلق إطلاقا، فلا يوجد سجين يتمنى الهروب، ذلك أن جميع طرق الهروب، تقود إلى نفس الزنزانة، فلاشيء يوجد حقيقة خلف أسوار السجون.

الانسحاب من العالم، الذي يعد خاصية مهمة للبطل الجديد المضاد، إنما هو ارتداد نحو الذات وضدها. إنه انسحاب نحو الذات بنفس قدر اكتشافها للنفس الإنسانية، أو بشكل أدق، تأثير الواقع الغريب على الفرد. فهو ارتداد نحو الذات لأن الواقع الخارجي غير معقول القسوة، وأي حركة لتغييره ستكون غير ذي جدوى، وسيحكم بأنها عجز. لذا، فإنه لا خيار للبطل سوى أن يتحول إلى بطل مضاد. وكونه ضحية، فكرة يصحبها الإحساس بالغربة، والثورة الكامنة، التي يدخل فيها الإحساس بأن التغير حتمية تاريخية. لقد غدت معاناة الفرد المشرد وعزلته شكلا من أشكال الثورة، التي تهدف إلى تأكيد وجود البطل المضاد وزملائه.

لقد اهتم جيل الستينات كثيراً بالتقنيات، واكتشف حدود وإمكانات هذا الفن بشكل غير مسبوق. لذا، فقد استطاعوا من خلال السرد، إيجاد واقع جديد لا يتطابق مع الواقع الخارجي، لكنه لا يختلف عنه كثيرا. وفي الوقت ذاته، استخدموا التقنيات التي تزيل الشكوك حول الحقائق الواقعية، وجعلها تبدو غير معقولة، وغير حقيقية. هذان الإجراءان الإضافيان تم دعمهما بالحفاظ على التداخل بين الجمل الصريحة والخيال الضمني، وبتفضيل الموضوعية مقياسا للزمن. كان كتاب الستينات أكثر وعيا ممن سبقوهم بالنسبة لطبيعة الزمن. فقد اهتموا بكشف الزمن، وفهم تشويه تسلسله المنطقي بطريقة ترتبط بتقنيات مجموعة الصور، التي وجدت بتتابع معين، وفي تيار من

الارتباط، هو عبارة عن ترتيب معد بشكل دقيق، يتغلغل تدريجيا إلى جوهر الحالة دون أي تفاصيل توضح مكوناته. المنطق الداخلي للعمل السردي الحداثي، لا يخضع بالضرورة لنظام الواقع الخارجي الصارم، ولا لزمنه التتابعي. الزمن القصصي له فترة فريدة، تسمح بدمج الأزمان والأشياء المتذكرة والمتمناه، والمرغوبة، والتي يخاف منها، ويسمح بالتعديل الدائم، وإعادة تفسير كامل الدمج، على ضوء التفسيرات الحالية، والإحباطات الماضية، والخيالات المستقبلية.

التوتر والذهول من العلامات التي عرف بها جيل الستينات. لقد ظهروا في البداية، وكأنهم دعاة للفناء في عالم متفائل جداً في بداية الستينات، وحين تحققت نبوءتهم كانوا أول من عانى. أما السبعينات، التي كان يفترض أن تكون سنوات ازدهارهم، والاعتراف بهم بشكل واسع، فقد شهدت تشتتهم، وتغير مواقعهم. لذا، فقد استمروا في الكتابة، بالرغم من أن بعضهم كان يجد صعوبة في نشر أعماله، وكثير منهم وصل إلى مرحلة نضج متميزة، بعد ثلاثة عقود من الكتابة المتواصلة. مع نهاية الثمانينات، بدا واضحاً أن بعضاً من هذه الأعمال، التي جاءت أكثر تشويقاً وإثارة خلال العقدين الأخيرين، إنما هي، بطريقة أو بأخرى، تخص هذا الجيل. ورغم وجود بعض المعارضين لهم، فإن تأثيرهم القوي، بات ملحوظاً في الوطن العربي من البحرين إلى المغرب. وهذا ما جعل من المستحيل، بالنسبة للكتاب الجدد في محيط العالم العربي أن يتجنبوا التأثر بهم. والظاهرة الملفتة للأنظار، في هذا الإطار، أنه وجد في هذا الجيل، خلافا للأجيال السابقة، عدد كبير من الكتاب المتميزين في كل قطر عربي. ويمكن تفسير ذلك بأن النمو السكاني قد تضاعف في العالم العربي ، أما في المراكز القديمة فقد بلغ ثلاثة أضعاف منذ العشرينات، إضافة إلى عامل آخر، يتمثل في انتشار التعليم، ودخول الطبقات الدنيا من المجتمع إلى عالم المعرفة.

في مصر فقط، هناك عشرة أسماء مشهورة على الأقل من جيل الستينات، منهم سليمان فياض (ولد 1929)، ومحمد حافظ رجب (1933)، وعبدالحكيم قاسم (1935-1990)، وبهاء طاهر (ولد 1935)، وإبراهيم أصلان (ولد 1935)، ومحمد

روميش (ولد 1937)، ومحمد البساطي (ولد 1938)، ومحمد مستجاب (ولد 1939)، ومجيد طوبيا (ولد 1939)، ويحيى الطاهر عبد الله (ولد 1940-1981)، ومحمد إبراهيم مبروك (ولد 1940)، وجمال الغيطاني (ولد 1945). كل واحد من هؤلاء يستحق حديثاً تفصيليا، كما حدث للكتاب الرئيسين الذين نوقشت أعمالهم. والأمر نفسه موجود في العراق وبلاد الشام، ويرد إلى الذهن الأسماء التالية: جورج سالم (ولد 1933-1976)، وليد إخلاصي (ولد 1935)، ناديا خوست (ولد 1935)، وكوليت خوري (ولدت 1936)، وهاني الراهب (ولد 1939)، وحيدر حيدر (ولد 1940؟) وغادة السمان (ولدت 1942) من سوريا، وغالب هلسا (1932-1989)، وفخري قعوار (ولد 1945)، من الأردن، وليلى بعلبكي (ولدت 1934)، وحنان الشيخ (ولدت 1945)، وإلياس خوري (1948) في لبنان، غازي العبادي (ولد 1935)، وديزي الأمير (1935)، ومحمود جنداري (ولد 1939)، وعبد الرحمن الربيعي (ولد 1939)، ومحمد خضير (ولد 1940)، وموسى كريدي (ولد 1940)، وعائد خصباك (ولد 1945)، وأحمد خلف في العراق، وأحمد عناني، ونواف أبو الهيجاء (ولد 1938)، وتوفيق فياض (ولد 1939)، يوسف شرورو (ولد 1940،) ورشاد أبو شاور (1942)، ويحيى يخلف (ولد 1944)، ومحمود الريماوي (ولد 1946) في فلسطين.

يلاحظ أن القائمة تضم عدداً من الكاتبات، ويمكن إضافة أخريات، مثل سحر خليفة، وإقبال بركة، وأليفه رفعت، ونوال السعداوي، وسمر العطار. أحد المساهمات الرئيسة لجيل الستينات، هو كثرة الكاتبات الموهوبات، اللاتي ساهمن في تطوير هذا الفن، وفي اتساع مدى خبراته. وهن يختلفن عمن سبقهن من الكاتبات في وعيهن القوي لرؤيتهن النسائية، وأفكارهن النسوية حول العالم.

لسوء الحظ، ونظراً لمساحة المكان، لن يكون بالإمكان مناقشة أعمال كل من هؤلاء الكتاب المهمين من جيل الستينات في المراكز القديمة. كما أنه من غير الممكن مناقشة الأعمال التي تزداد أهميتها في الأقطار الأخرى، التي كان إنتاجها، حتى عهد قريب، بعيداً من ناحية الفن والمفهوم، عن إنتاج مراكز الثقافة العربية القديمة في مصر والشام.

يلاح أنه خلال السنوات الأخيرة، بدأ الإنتاج الأدبي في الخليج، واليمن، والسعودية، والسودان، والمغرب، والجزائر، يأخذ مكانة في الأدب العربي، ليس لأنه يستحق الاهتمام، وإنما بالنظر إلى مساهمته في اكتشاف الآفاق، والتقنيات الجديدة في الأدب العربي. وسوف نضطر إلى ان نقتصر على ذكر أسماء هؤلاء الكتاب من هذه الأقطار، الذين فرضوا أنفسهم على المراكز، ونافسوا في جلب الانتباه، من أمثال: الطيب صالح (ولد 1929)، والطيب زروق (ولد 1935)، وملك جعفر في السودان، ومحمد براده (ولد 1938)، وخناثه بنونه (1943)، وأحمد بزفور، وإدريس الخوري (ولد 1939)، وأحمد المديني (ولد 1948)، ومصطفى المسناوي (ولد 1953)، ومبارك ربيع (ولد 1935)، وميلودي شغموم (1947)، ومحمد شكري (ولد 1935)، وعبد الجبار السحيمي (ولد 1939)، ومحمد عز الدين التازي (1948)، ومحمد زفزاف (ولد 1945)، ورفيقة الطبيعة (ولدت 1940) في المغرب، والطاهر وطار (ولد 1936)، وعبد الحميد بن حدوقه، وعبد الله الركابي، وزهور ونيسي في الجزائر، ومحمود المسعدي (ولد 1911)، وعز الدين المدني (ولد 1938)، وسمير العيادي (ولد 1947)، وحسن ناصر (ولد 1937) في تونس، وأحمد إبراهيم الفقيه (ولد 1942)، وخليفه حسين (ولد 1947؟)، وكامل حسن المقهور، ومحمد السويهدين في ليبيا، ومحمد عبد الولي (1940-1973)، وأحمد محفوظ عمر، وعلي باديب، وعبدالله سالم باوزير في اليمن، وعبد الله جمعان (ولد 1938)، وخليل الفزيع (ولد 1943)، ومحمد علوان (ولد 1948)، وعبد الله جفري (ولد 1939)، وعبدالله باخشوين (ولد 1953)، وعبده خال (ولد 1962)، وعبدالله مناع (ولد 1938)، وعبد العزيز مشري (1954-2000)، ورقية حمود الشبيب (ولدت 1957)، ومحمد منصور الشقحاء (ولد 1947)، وعلي محمد حسون (ولد 1951)، وفاطمة حناوي (ولدت 1949)، وحسين علي حسين (ولد 1950) في السعودية، وعبد القادر عقيل (ولد 1949)، وعلي عبدالله خليفة[7]، وأمين صالح (ولد 1950)، في البحرين، وظبيه خميس (ولدت 1958)، وسلمى مطر سيف (ولدت 1960)، ومحمد حسن الحربي، وعبد الحميد أحمد (ولد 1957)، ومحمد المر (ولد 1955) في الإمارت العربية المتحدة، وإسماعيل فهد إسماعيل (ولد 1940)، ووليد الرجيب (ولد 1954)، وسليمان الشيخ، وسليمان

الشطي (ولد 1943)، وليلى العثمان (ولدت 1944) في الكويت[8]. إن ما نشره هؤلاء الكتاب حتى الآن، يحمل تيار ثقافة غنية، مليئة بالوعود، التي سوف تأخذ القصة القصيرة إلى آفاق جديدة.

هوامش المترجم

*) تم الاستعانة في تاريخ الولادة والوفاة على كتاب: روبرت ب. كامبل، **أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية**، بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 1996. وذلك حين لا يذكر التاريخ. وحين يوجد اختلاف في حدود عام أو عامين، فإننا آثرنا إبقاء الأصل، ثقة من أن المؤلف قد تحقق من ذلك.

1) ترجم الكتاب إلى اللغة العربية بعنوان **بلاغة الفن القصصي**، ترجمة أحمد خليل عردات، وعلي أحمد الغامدي. الرياض: جامعة الملك سعود، 1994.

2) تكتبها بعض المصادر ألفت.

3) يشير كتاب **أعلام الأدب المعاصر** أن التاريخ هو (1913-1991).

4) ورد اسمه مع المجموعة الأولى!

5) العبارة ترجمة لترجمة النص العربي.

6) يشير كتاب **أعلام الأدب المعاصر**، السالف الذكر أن ولادته سنة 1944.

7) علي عبدالله خليفة شاعر بحريني، ولعل المقصود عبدالله خليفة (ولد 1948)، الروائي وكاتب القصة القصيرة.

8) أود الإشارة إلى أن القائمة لم تضم كتاباً وكاتبات لهم حضور فاعل في كتابة القصة القصيرة في منطقة الجزيرة العربية، كما أن التسعينات قد شهدت بروز أسماء فاعلة عددياً وفنياً، في دول المنطقة بما فيها عمان وقطر.

* * *

الفصل التاسع

المسرحية العربية:

التطورات المبكرة

الأشكال التقليدية للفن المسرحي

لم يعرف الأدب العربي التقليدي المسرحية بمفهومها الغربي السائد منذ زمن قدماء الإغريق حتى العصر الحالي، والذي يعرفها بأنها شكل فني مقلد لحدث عن طريق محادثة بين شخوص على المسرح، وذلك على الرغم من عدة محاولات جادة لإثبات العكس. تطورت المقامة حقيقة وصارت شكلاً أدبياً عربياً خلال القرن العاشر الميلادي، ويفترض بصورة عامة أنها من ابتداع الهمذاني(969-1008)، وهي عبارة عن أقصوصة نثرية، بلغة منمقة، وألفاظ بديعية، وإيقاع شعري تتخللها مقاطع شعرية، تحكي عادة مغامرات متشرد فصيح يحتال العيش بانتحال شخصيات الآخرين، أو بخداعهم. والمقامة شكل أدبي متميز يجمع بين العناصر القصصية والمسرحية، دون أن يكون بالضرورة قصة قصيرة أومسرحية فعليـة. وقد أفـرزت المقامة الشـكل المسـرحي العـربي المعـروف بـ «خيال الظل»، غالباً، تحت تأثير حضارة الشرق الأقصى. وفي هذا الشكل المسرحي تصور شخصيات بشرية عن طريق ظلال تعكس على شاشة، ويكون مصدرها دمى جلدية ملونة، ومسطحة

الشكل، يحركها شخص يسمى (خيالاتي أو ريس) أمام مصباح ضوئي ويقوم هذا الشخص المختبئ بالتعريف بالشخصيات، وإجراء الحوار، وأداء الغناء، بمساعدة زملاء له.

وتعد مسرحية **خيال الظل**، وهي من إنتاج ابن دانيال (1248-1311م)، خاصة في أشكالها المبكرة المتبقية في الأثر، والتي صدف أن كانت أكثر رقياً، تعد أقرب شكل في الأدب العربي التقليدي للمسرحية الغربية، رغم أن الممثلين دمى. ومسرحيات ابن دانيال الثلاث تعكس بوضوح عمل فنان واعٍ، يعمل ضمن التقليد الأدبي المعروف بـ «أدب المغفلين». والمسرحيات في جوهرها، وبعض تقنيتها، لا تبعد كثيراً عن أنماط المسرحية الغربية في العصور الوسطي، مثل «مسرحية الأسرار المقدسة» و«المسرحية الأخلاقية» و«مسرحية المغفلين». ورغم أن المسرحيات الثلاث ذات عناصر متشابهة مثل الموسيقى، والغناء، والرقص، والاهتمام بالرفيق الثقة، وفئة المخادعين، والطبقات السفلى في المجتمع، إلا أنها يختلف بعضها عن بعض في الشكل والتركيب. وتتدرج من المسرحية ذات الحبكة المتسقة، إلى المسرحية المفككة المعتمدة على رعيل الأنماط البشرية. أما عملية خلق الشخصيات فتصل إلى درجة عالية من الرقي والبراعة، مثل شخصية الخاطبة أم راشد التي لا تنسى في مسرحية **طيف الخيال**، والتي تعتبر نقلة تمهيدية بين مربية جوليت وسليستينا.

تعكس التطورات المتأخرة لمسرح الظلال تغيراً ملحوظاً في الجوهر، والشكل، واللغة، وذلك اعتماداً على الأمثلة التي وصلتنا من القرن السابع الميلادي. وبما أن هذه المسرحية كتبت بالشعر الزجلي العامي، وخصصت لتعتمد في أدائها كلية على الغناء، فهي تبدو نتاجاً جماعياً لعدة أشخاص. ومن هنا كانت هذه المسرحيات أقرب لأشكال الترفيه الشعبية الشائعة التي تحمل عنصراً مسرحياً. ومن هذه الأشكال: الإلقاء المسرحي المعتمد على الذاكرة لقصص ومآثر العصور الوسطى، مثل سلسلة **الهلالي**، ويقوم به عادة رواة، على درجة عالية من البراعة، في

الأماكن العامة كالمقاهي. ومنها ما يسمى «بالفصل المضحك» وهي نوع بدائي من «الملهاة المرتجلة» التي تحوي أحياناً، رغم بدائيتها، عنصر نقد اجتماعي. ومنها أيضا عرض مسرح عرائس «بنش وجودي» بما فيه من اصطدام أخرق وسقوط على الأرض ونهوض سريع وهو ما يعرف بـ «القراقوز». وهناك نوع آخر من المسرحية الدينية المعروفة بـ «التعزية» وفيها يحي المسلم الشيعي ذكرى اغتيال الحسين بن علي على يد أتباع البيت الأموي، في لقطات حية، أو مشاهد ساكنة، فيها كثير من العناصر الرمزية المساندة، والتجسيد الشديد الواقعية للمعاناة البدنية والألم النفسي. وعلى أي حال، يجب أن تعامل «التعزية» على أنها امتداد للطقوس الدينية، بدلاً من الأداء المسرحي، كما أنها أكثر ارتباطاً بالأدب الفارسي منها بالعربي.

ورغم أن الأشكال التقليدية للترفيه المسرحي لم تتوقف عن التأثير على كتابات عدد كبير من كتاب المسرح العرب في العصر الحديث، إلا أن هذه الأشكال لم تتطور إلى المسرحية بمفهومها الغربي المحدد أعلاه. إذ أدخلت المسرحية الغربية إلى الأدب العربي فقط في حوالي منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. لقد كانت القوات الفرنسية تسلى خلال فترة الاحتلال الفرنسي القصير لمصر، (1798-1801)، بمشاهد مسرحية، تعرض في مسارح متحركة، أذهلت انتباه المؤرخ المصري «الجبرتي»، غير أن الاهتمام بالفن المسرحي الأوروبي والمسرحية الغنائية الأوروبية (الأوبرا) نما عندما ازداد عدد أفراد الجالية الأوروبية في مصر، بفعل حركة التحديث تحت حكم محمد علي وخلفائه، وطرحت عروض مسرحية قدمتها فرق زائرة وهواة محلين. وبدئ تدريجياً في افتتاح مسارح في القاهرة والإسكندرية، توجها افتتاح «دار الأوبرا» في القاهرة عام 1869 بوصفه جزءاً من احتفال الخديوي إسماعيل بافتتاح قناة السويس. وكان مخططه أن تعرض مسرحية عايدة لفردي في العرض الأول للدار، إلا أن المسرحية لم تستكمل في الوقت المناسب، وعرضت مسرحية **ريجوليتا** عوضاً عنها. ومن الواضح في تلك المسارح أن المشاهدين كانوا إما أوروبيين، وإما من النخبة الأرستقراطية المحلية ذات الاتجاه التغريبي، والتي لا

تتقن العربية على الأرجح. ولكن لم تمض فترة طويلة من الزمن حتى صارت المسرحيات العربية تعرض في دار الأوبرا المهيبة في القاهرة.

الرواد (1) مروان النقاش

مولد المسرحية العربية

كانت ببروت، لا القاهرة، هي المدينة التي شهدت مولد أول مسرحية باللغة العربية . كانت المسرحية من إنتاج مروان النقاش (1817-1855)، وهو رجل أعمال لبناني ناجح، مثقف، كثير الترحال، يتقن الفرنسية والإيطالية. وخلال زيارة له لإيطاليا عام 1846، تأثر بالمسرح الإيطالي والمسرحية الغنائية الإيطالية (الأوبرا). وفي العام التالي كتب مسرحية «**البخيل**» وعرضها في بيته، بمساعدة أفراد أسرته وأصدقائه، وفي حضرة ضيوف له من الشخصيات المحلية البارزة، والشخصيات الأجنبية الرفيعة المقام. ومسرحية البخيل مسرحية مستلهمة من مسرحية موليير **لافار**، وليست اقتباساً منها كما كان الاعتقاد السائد زمناً. ورأى النقاش، الذي يعد أباً للمسرحية العربية المعاصرة، أنه من الحكمة أن يقدم عمله الفني الجديد للفئة التي تجهل المسرح بكلمة توضح باختصار المعنى المقصود بـ «مسرحية» وهدفه من وراء العمل. وشرح النقاش في كلمته، التي تعكس إدراكه التأثير الحضاري للمسرح، سبب اختياره للعنصر المسرحي المعتمد على الغناء، وهو اهتمامه بالمسرحية الغنائية في حد ذاتها، وقناعته بأن مشاهديه من العرب سيجدون، بسبب حبهم للغناء، «المسرحية الغنائية» موافقة لأذواقهم. وقد تشجع النقاش بالقبول الجيد الذي حظيت به جهوده الأولى، فقام بكتابة مسرحية أخرى عنوانها **أبو الحسن المغفل** وإنتاجها في بيته أيضاً، عام (1849- 1850)، ثم مسرحية ثالثة وأخيرة السليط الحسود، والتي عرضها عام 1853 في مسرح بناه قرب منزله، بعد أن حصل على موافقة السلطة العثمانية.

بما أن مسرحية **البخيل** هي المحاولة العربية الأولى في مضمار كتابة

المسرحية، فإنها تعد نسبياً عملاً متميزاً وعلى درجة عالية من الكفاءة في معظم أجزائها. ورغم كثير من الحشو فيها، إلا أن حبكتها مستقيمة، واضحة المعالم، يصمم فيها الثعلبي بأن يزوج ابنته الشابة الجميلة لشخص مسن، قبيح، بخيل، اسمه قراد، لغناه وثروته الطائلة. ويرعب القرار أخاها، فيحاول أن يثني والده عن عزمه ويقنعه بتزويجها من صديقه الشاب عيسي، الذي تفضله الفتاة. وتتكون أحداث المسرحية من المحاولة الناجحة التي تقوم بها الفئة الشابة للتخلص من قراد المسن، وتزويج هند من عيسى، ويلجأ الشباب إلى عدد من الحيل، والإخفاءات، والتنكر، تمكنهم من معاقبة العجوز البخيل، وتجريده من أمواله. والمفاجأة الكبرى في المسرحية هي أن العجوز يصفح في النهاية عنهم جميعاً، وتنتهي المسرحية بأغنية يشارك فيها الجميع، وتعبر بوضوح عن الدرس الأخلاقي في القضية. و**البخيل** مسرحية مفعمة بالحيوية، مليئة بالأحداث والمؤامرات والمزاح الخشن. وقد كتب معظم الحوار بضرب من ضروب العربية الفصحى، وبالإيقاع الشعري غير المنتظم، وقنن ليغني بألحان أغاني عربية مألوفة، وأغاني فرنسية معربة، وضحها المؤلف بحرص. وظهرت في المسرحية محاولة لاستعمال اللهجة المحلية عن طريق استخدام الخادمة اللبنانية، والشخصيات المصرية، والتركية، العبارات الملائمة. ويوجد بجانب الشخصيات الرئيسة في المسرحية أيضاً عدد من الشخصيات الثانوية، وفرقة غنائية. وقد أعطيت بعض هذه الشخصيات أسماء تلائم أبرز صفاتها، ولكن لا يعنى ذلك أنها شخصيات آلية لا حياة لها. فقراد بسلوكه الغريب المضحك يبدو رسماً مسخياً (كاريكاتورياً) مفعماً بالحياة. وهند تكتسب حياتها وحيويتها عندما تحاول تنفير قراد منها، عن طريق تقمص دور امرأة فاسدة الأخلاق، عركت الحياة وعرفتها. وكان يؤدي أدوار النساء في المسرحية، لأسباب لا تخفى، شباب متنكرون بشخصية نساء.

وحد: النقّاش، بإدخاله عنصر الغناء في مسرحيته، الشكل الذي ستأخذه المسرحية العربية لعدة عقود، والتي أصبح الغناء جزءاً لا يتجزأ منها. وقد أثر النقّاش على تطور المسرحية العربية المعاصرة بشكل آخر، إذ استقى الفكرة

الأساسية لمسرحيته الثانية **أبو الحسن المغفل** من قصص **ألف ليلة وليلة**، ويكون بذلك قد استهل تقليداً تبعه كثير من الكتاب العرب المسرحيين إلى اليوم.

وبالإمكان تلخيص حبكة **أبو الحسن** على النحو التالي:

يتنكر الخليفة هارون الرشيد ووزيره جعفر في هيئة دراويش، ويقومون بزيارة التاجر المفلس «**أبو الحسن**»، الذي فقد جميع أمواله وثروته بسبب حماقته، وبسبب خداع وعدم أمانة بطانته، ويعيش الآن وحيداً بعد أن هجره جميع متمليقه الذين اعتادوا العيش على أكتافه. وقد أعجب غناء «**أبو الحسن**» الخليفة، وأضحكته سذاجته. لذا فإنه لما سمع «**أبو الحسن**» يعبر عن أمنيته بأن يصبح خليفة ليوم واحد ليصلح العالم، أمر بتخديره ونقله إلى بلاطه، وجعله، بمساعدة خادمه، يعتقد أنه الخليفة بحق، وذلك بهدف التسلي بمغامرات هذا الرجل الأحمق، الذي يبدأ في التورط بالثأر من أعدائه. ويدخل النقّاش في الحبكة عنصر العاطفة عندما يقع «**أبو الحسن**» في حب امرأة شابة، يحبها أخوه الأصغر سناً والأكثر بهاء منه في طلعته. ويريد هذا الأخ الزواج من الفتاة التي تبادله بدورها العاطفة. ولهذه الفتاة أخ أصغر يحب ابنة «**أبو الحسن**». وفي محاولة هذا الأخ الحصول على موافقة «أبو الحسن» للزواج من ابنته، يوهمه أنه يحاول إقناع أخته الكبرى بقبوله (أي قبول «أبو الحسن») زوجاً لها. وبعد سلسلة من التعقيدات والمغامرات المسلية خلال فترة حكم «أبو الحسن» يعاد الرجل إلى منزله الأكثر تواضعاً وقد اضطرب عقله بعض الشيء، وفقد التمييز بين الحلم والحقيقة. وعلى أي حال، تنتهي المسرحية نهاية سعيدة بزواج المحبين، كما يقوم الخليفة بتعويض «**أبو الحسن**» عن الحيلة التي انطلت عليه بتزويجه الجارية التي أحب خلال فترة وجوده في البلاط.

مسرحية أبو الحسن أكثر مسرحيات مروان النقاش تعقيداً. فهي وإن كتبت باللغة العربية الفصحى، لا تخلو من أخطاء، والمسرحية تمزج الشعر بالنثر المقفى، غير أن الحوار لايمكن أن يغني دائماً. كما أن اللغة في بعض الأحيان بليغة التعبير، كما حصل حين تبادل الشتائم بين «**أبو الحسن**» وأخيه الأصغر حيث يبقى الحوار

فكاهياً إلى يومنا هذا. والموضوعان الرئيسان في المسرحية: خلافة «**أبو الحسن**» لمدة يوم واحد، وعنصر العاطفة يتداخلان ببراعة، رغم أن حل العقدة، الذي يشغل الفصل الثالث والأخير بأكمله، غاية في الإطالة، ولكن القوة الفعلية لهذه المسرحية تكمن في عملية خلق الشخصيات، وخاصة لشخصيتين لا تنسى: «**أبو الحسن**» الساذج، وخادمه عرقب، الذي يعتبر أكثر الشخصيات حيوية، وإقناعاً، وإمتاعاً. فهو، رغم تقدمه في السن، مليء بالحماسة والنشاط. وهو، أيضاً، وغد مقنع، لا يتوانى عن التخطيط ضد سيده للحصول على ربح مادي. فحيلته ودهاؤه وحيويته وسحره تضعه في مصاف سكابان والحاجب في المسرحية الهزلية التقليدية الفرنسية. وأصداء هزلية موليير **لافار** يمكن أن تسمع في هزلية **أبو الحسن والبخيل**.

ويمكن مشاهدة تأثير موليير أيضاً في المسرحية الأخيرة للنقّاش **السليط الحسود**، والتي صيغ بطلبها على غرار السيستو في مسرحيته **لوميسانثروب** أو (الكاره للجنس البشري). ويوجد فيها أيضا آثار من **لوبورجوا جنتيلوم** أو (السيد الإقطاعي) **وبريسيوس رديكيول** أو (السخرية الثمينة). والحبكة في هذه المسرحية معقدة جداً، وتحوي خداعاً، وتنكراً، وفرار العاشقين في الظلام، ومبارزات، ومحاولة فاشلة للقتل بالسم، وسرقة، ونجاة في آخر لحظة. وتروي القصة بصورة أساسية كيف أن سمعان، وهو شاب وسيم، يفقد بالتدريج حب المرأة التي يحب، رحيل، بسبب غيرته التي لا تطاق، ولسانه الحاد، ورأيه المتدني في الطبيعة البشرية. إذ تلفظه رحيل وتفضل منافساً كريماً وجذاباً عليه. ورغم محاولة سمعان قتل رحيل وعريسها بالسم، عن طريق علبة الحلوى المسمومة التي أهداها لهما، إلا أنهما يصفحان عنه في النهاية «لأن التسامح أفضل سياسة». والمسرحية متساوقة في تركيبها. فعلى سبيل المثال، يجد زواج رحيل، وهو الموضوع الرئيسي للحبكة، نظيراً له في الحبكة الثانوية، وهو زواج خادمتها باربارا. ولباربارا، كسيدتها، رجلان متنافسان على الزواج منها. وتخلق هذه المساواة - رغم أثرها التكلفي - نوعاً من المرح والفكاهة، كما يبدو، على سبيل المثال، في أغنية

الخادمة عن حبها لخادم سمعان، أو عندما يتكرر، بتهكمية ساخرة، تبادل التهم بين المحبين على مستوى خادميهما، بلغة تناسب الشخصية، والمكانة الاجتماعية لكل متكلم. وهنا أيضاً يبرهن المؤلف على براعته في خلق الشخصيات، عند رسمه لشخصية الخادم جبور، الذي يشارك عرقب في المسرحية السابقة حيويته وسحره. غير أن ملكات الكاتب تتجلى، على وجه الخصوص، في رسمه لشخصية سمعان، الكاره للبشرية، والذي يفرض وجوده من خلال شخصيته التي تجمع بين القسوة والجبن، والغيرة المرضية، والسلوك غير المعقول، والشفقة على الذات، وتبلد الشعور تجاه الآخرين. هذا وقد كتبت مسرحية **السليط**، مثل مسرحية **أبو الحسن**، بمزيج من الشعر والنثر المقفى، وأعدت بهدف الأداء الغنائي. وتعاني هذه المسرحية، أيضاً، من الحشو، وكثرة الوصايا الأخلاقية، والحكم في مقاطعها المطولة، ومن المادة المضافة التي لا تخدم العنصر المسرحي، كالحوار حول قضية المسرح، والإشارات إلى مسرحيات النقَاش الثلاث.

وبعد موته المبكر، حولَ مسرح النقَاش إلى كنيسة، إنفاذاً لوصيته. وقام أخوه نقولا بنشر أعماله عام 1869، ويذكر أيضا أنه أنتج مسرحية **السليط** لهدف خيري. غير أن استمرارية نشاط النقَاش لم تتضح إلا في جهود ابن أخيه سليم النقَاش (المتوفى عام 1884)، الذي شكل فرقة مسرحية، وأنتج مسرحيات عمه جنباً إلى جنب مع مسرحياته، في مسرح جديد في بيروت. وصحب سليم عام 1876 فرقته المسرحية إلى مصر، راسماً بذلك مثلاً لعدة لبنانيين وسوريين موهوبين من الذين شدَهم ما سمعوه عن كرم الخديوي وتشجيعه لفنون المسرح.

(2) يعقوب صنوع
التجربة المصرية الأولى

قبل وصول سليم النقاش بفرقته إلى مصر، كان يعقوب صنوع (1839-1912) وهو يهودي مصري المولد، قد بدأ مسرحاً عربياً مستقلاً في القاهرة عام 1870،

وكان يعقوب صنوع قد تأثر، مثل مروان النقاش، بالمسرحية الإيطالية الغنائية (الأوبرا). عندما بعث للدراسة في إيطاليا، بسبب نبوغه، على حساب أحد أفراد أسرة محمدعلى الحاكمة. وبجانب إجادته اللغة الإيطالية في إيطاليا، اكتسب صنوع شغفاً بفنون المسرح. وعند عودته إلى القاهرة شارك، بجانب عمله مدرساً، في الإنتاج المسرحي لأعمال فرنسية وإيطالية، أدتها فرق أوروبية محلية. ودفعته قناعته المتقدة بالدور الحضاري للفن المسرحي إلى العزم على بناء مسرح عربي. وأنشأ فرقة مسرحية من بعض تلامذته القدامى درّبهم على أداء مسرحية عربية، ادعى أنه كتبها خصيصاً لهم، بعد دراسة لبعض أعمال موليير وجلدوني وشيريديان في لغاتها الأصلية. وقد نجح في إثارة اهتمام الخديوي إسماعيل، الذي أذن له بالأداء المسرحي أمامه، في عرض حضره أفراد البلاط، وبعض أعضاء السلك الدبلوماسي، وكبار الشخصيات المحلية. وهدفت المسرحية، التي فقد نصها الآن، إلى تصحيح بعض المفاهيم الأوروبية حول النساء في الجناح النسائي بالبلاط، ووظفت عنصري الخداع والتنكر، واحتوت على كثير من الغناء. وشجع الاستقبال الجيد للمسرحية صنوعاً على إعادة تشكيل فرقته - مضمناً فيها عناصرها النسائية - وعلى كتابة المزيد من المسرحيات التي أكسبته لقباً تشريفياً من الخديوي إسماعيل هو «موليير مصر».

واستمر صنوع في كتابة المسرحيات وإنتاجها إلى عام 1872، مبالغاً في ادعائه بأن عددها اثنتان وثلاثون مسرحية، عندما أوقف الخديوي إسماعيل، لأسباب غير واضحة حتى اليوم، وصايته عليه وأمره بإغلاق مسرحه. وبدأ بذلك صنوع مرحلة مهنية جديدة في مجال الهجاء الصحفي، والنشاط السياسي، المرتبطين بالحركة القومية المصرية الناشئة. ثم نفي من البلاد عام 1878 نتيجة لهجومه على الخديوي إسماعيل، ولكنه واصل من منفاه في فرنسا نشاطه الصحفي السياسي، ونشر سلسلة من المقالات ذات الطابع الحواري المسرحي، أفعمها بالهجاء السياسي اللاذع ضد إسماعيل وخليفته توفيق. ورغم قيمة هذه المشاهد المسرحية الهزلية، المعنونة محاورات أو لعوبات، لطلاب السياسة والصحافة المصرية الحديثة،

إلا أنها لا تحوي ميزة فنية مسرحية، فهي أقصر من أن تكتسب تركيبة مسرحية، كما أن شخصياتها غير واقعية بل مسخية (كاريكاتورية) مغالى فيها. وعلى أي الأحوال، فقد نجح صنوع من خلال هذه المشاهد الهزلية في تكوين نوع من الرمزية البدائية التي ترمز فيها شخصيات يتكرر ظهورها إلى شخصيات سياسية في ذلك العصر.

ومساهمة صنوع الحقة في بناء المسرحية العربية تأتي من مسرحياته الطويلة. وباستثناء آخر مسرحياته التي نشرت عام 1912، فقد فقدت تلك المسرحيات، أو بقيت في مخطوطاتها غير معروفة حتى عام 1963، عندما نشر الأستاذ الدكتور محمد يوسف نجم مجموعة لها وسهل إطلاع طلبة العلم المتخصصين في المسرحية العربية عليها لأول مرة. وتحتوي المجموعة على ثمانية أعمال غير متجانسة الطول: **السواح والحمار**، وهي عبارة عن حوار من صفحتين يتندر بمحاولة سائح إنجليزي التحدث باللغة العربية الفصحى بطريقة خاطئة جداً. و**الضرتان** (أي الزوجتان المتنافستان على زوج واحد) عبارة عن مسرحية هزلية تهريجية قصيرة، تهدف إلى السخرية من مبدأ تعدد الزوجات، إلا أنها تعتمد في ذلك على نوع من الهزل الخشن الرخيص. أما متوسط طول بقية المسرحيات الست فلا يتجاوز نصف طول أية مسرحية اعتيادية. وقد كتبت جميع هذه المسرحيات باللهجة المصرية العامية، ونصيبها من العنصر الغنائي أقل من مسرحيات مروان النقّاش.

المسرحية الأولى في المجموعة، **بورصات مصر** تنتمي إلى فئة «ملهاة السلوك والحيلة» وتكشف تأثر صنوع بمعلميه الأوروبيين، وتدور حول منافسة خطيبين على طلب يد ابنة لصاحب بنك ثري. وتنتهي بنجاح الخطيب النبيل في مسعاه، والفضل يعود لحيلة خادمه، وفشل الخطيب الخبيث الذي يرمي إلى ثروة الفتاة، والحبكة الثانوية الفكاهية ترتبط بالعاطفة اليائسة التي تأججت في قلب الخادم المصري المتواضع، تجاه مدبرة المنزل الأوروبية، التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية أرفع من طبقته. وتقع المسرحية في فصلين ينتهي كل منها بأغنية. وتسهيلاً للتواصل

الاجتماعي بين العناصر المذكرة والمؤنثة في القصة، فقد اختيرت الشخصيات الرئيسة من الفئة الشرقية ذات الاتجاه الغربي من أفراد الطبقة المتوسطة. ورغم أن الشخصيات متفردة وبالإمكان تمييز بعضها عن بعض، إلا أن عملية خلق الشخصيات ينقصها، بصورة عامة، الصقل والإتقان، وذلك باستثناء شخصية الخادم المصري التي تمتاز بالحيوية.

وينجح صنوع، عن طريق استعماله اللغة العربية العامية، من بث الحياة في شخصياته وإعطائها لمسات فردية. موظفو البورصة، على سبيل المثال، صوروا بواقعية ولغتهم مطعمَة بالعبارات الإيطالية. والعربية التي يتكلمها الخادم النوبي ذات لكنة نوبية مميزة. والهدف النقدي الهجائي للكاتب واضح: فهو يبين أخطار التوقعات المالية، ويسخر من تقليد العرب الأحمق للعادات الغربية، ويهاجم الزواج المرتب سلفاً، ويدين الموقف السائد المحقر للطبقات الاجتماعية السفلى. وعلى الرغم من محتواها الهجائي، وتقنيتها البدائية، والعدد الكبير جداً من المشاهد التمثيلية داخلها، والمغالاة في استعمال المناجاة الفردية، إلا أن المسرحية تبقى صورة مفعمة بالحياة، ومسلية، تعتمد بدرجة عالية علي بعض الأدوات المستعملة في الترفيه المسرحي الشائع، وبخاصة استعمال اللغة العربية المختلة التصريف لإحداث الأثر الفكاهي.

وتنتمي مسرحية **العليل** أيضا إلي فئة «ملهاة السلوك» وتدور حول نجاح شاب وشابة في القضاء على العقبات التي تعترض طريق زواجهما، وهي في هذه الحالة المرض الخفي لوالد الفتاة. وتدور الأحداث في جو الممارسة المهنية الطبية في مصر، وخاصة في مصحة حلوان التي افتتحت حديثاً. وتهجو المسرحية طب الدجالين، كما تسخر من ممارسات بعض الآباء الذين يجبرون بناتهم على الزواج دون رغبتهم . ومسرحية **الصداقة** أقل اهتماماً بعنصر الهجاء، وهي عبارة عن مسرحية خفيفة ذات فصل واحد، تبدأ وتنتهي بأغنية تعكس روح الفكاهة لدى صنوع وحواره الحيوي. وتعتبر المسرحية إثراء لفكرة «جريزيلدا» التي يلجأ بطلها إلى سلوك شاذ غريب في محاولة لاختبار وفاء خطيبته.

وأكثر مسرحيات صنوع صقلاً وبراعة، بلا شك، مسرحيتا **أبو رضا وكعب الخير**، و**الأميرة الإسكندرانية**. وتنتمي المسرحية الأولى إلى فئة «ملهاة السلوك» وتدور في مدينة الإسكندرية، وتبدأ بأغنية يؤديها خادم أسود، يدعي «أبو رضا»، متشكياً، بلغة غنية مسلية، عن حبه اليائس لخادمة نوبية، اسمها كعب الخير. ويفضي بسره إلى سيدة البيت، الأرملة الشابة الغنية، بانبه، التي تعد على الفور بأن تستخدم نفوذها لتعزز قضيته. وبموازاة قضية حب الخدم، تبرز قضية حب التاجر المبرز، نخلة، لبانبه، وتقلب المسرحية بذلك التقليد المسرحي المعهود، الذي يجعل من قضية غرام الخدم الحبكة الثانوية لقضية غرام سادتهم. وتدافع الخاطبة الداهية، مبروكة، عن قضية نخلة، إلا أن بانبه تقسم بأن لا تسمح لزواجها بأن يتم حتى تنجح في تزويج خدمها. ويمثل هذا القسم رباطاً ضعيفاً بين شريحتي الأحداث في المسرحية. وتبرهن الأحداث صعوبة مهمة بانبه بسبب تصلب الخادمة، التي يتبين أنها تعاني من العناد الحيواني الذي ينسب عادة إلى النوبيين. وتوافق الخادمة على الزواج من «**أبو رضا**» في النهاية فقط، وذلك عندما تراه في حالة يأس شديد موشكاً على الانتحار على مرأى منها.

ولمسرحية **أبو رضا** مميزات تضعها فوق مصاف العمل الناشئ. فهي قطعة مسرحية جيدة التركيب، تتحرك بسلاسة، وتحمل عدداً من الأحداث يكفي لشد انتباه المشاهدين إلى النهاية. وأسلوب توصيل المعلومات إلي المشاهد في المسرحية غير مباشر، ويعتمد على الحوار المفعم بالحياة، والمستفيد من كوامن اللغة العامية. وقد أعطيت الشخصيات اللغة الملائمة لطبيعتها، وجنسها، وأصلها، ومكانتها في الحياة. ورغم أن صنوعاً لايزال يستفيد من المصادر التقليدية لإثارة المرح مثل اللهجة المحلية، والخطأ اللغوي، وإساءة استعمال الألفاظ، إلا أنه لا يعتمد كلية على الأساليب السطحية لخلق الضحك. فالمرح يعتمد أولاً على طرافة الموقف وظرف الشخصية. وقد قدم صنوع في هذه المسرحية شخصيتين جديرتين بالتقدير: الخادم النوبي «أبو رضا»، وكذلك علي وجه الخصوص الخاطبة، مبروكة، التي تذكرنا

بالخاطبة الأولى، أم رشيد، في مسرحية **طيف الخيال** لابن دانيال في العصور الوسطى. فهي ماكرة، ومادية، واهتمامها بمصير زبائنها ضئيل جداً، إلا أن فصاحتها، وقوتها في الإقناع، وفهمها الناضج للطبيعة البشرية، مكنوها من استغلال زبائنها لمصلحتها الخاصة، موهمة إياهم أنها تسعى لإرضائهم.

وبخلاف مسرحية **أبو رضا**، فإن مسرحية **الأميرة الإسكندرانية** لا تكتفي برسم جوانب مسلية من الطبيعة البشرية فحسب، فهي تأخذ على عاتقها، رغم إنها مسرحية فكاهية تعتمد على الخداع وانتحال الشخصيات، مسؤولية هجاء التقليد الأعمى لأساليب الحياة الغربية في المجتمع المصري. وربما كانت المسرحية العربية الأولى التي تشن هجوماً مباشراً على الجوانب السلبية لعملية التغريب السطحي مستفيدة من التقنية الفنية المسرحية لموليير في **لو بورجوا جنتليوم** أو (السيد الإقطاعي)، وفي **جورج داندان**. وتدور الأحداث أيضا في مدينة الإسكندرية، حول امرأة تدعى مريم، وهي زوجة لتاجر ميسور الحال من أصل متواضع. ومريم امرأة متعالية، سطحية التطلعات، تسعى إلى التسلق الاجتماعي، وتجبر زوجها، الذي تسيطر عليه، على الموافقة على تبنيها الطرق الاجتماعية الفرنسية السطحية داخل بيتها، بما في ذلك أدق التفاصيل وأتفهها. وتعارض مريم كلية مبدأ زواج ابنتها من يوسف لأنه مصري من الطبقة العامة، رغم أنه شاب مهذب، يحب ابنتها ويقدرها. غير أن مريم كانت قد عقدت العزم على تزويج الفتاة ممن توهمت أنه فيكتور. وفيكتور هذا نبيل فرنسي، وابن لأحد النبلاء، وكان من المفترض أن يقوم بزيارة إلى الإسكندرية. وكانت مريم قد التقت به خلال عطلة الصيف الماضي التي قضتها مع زوجها في باريس. وأحداث المسرحية تتألف من محاولة الابنة ويوسف الاحتيال على الأم، والاقتران ببعضهما، رغم معارضتها. فيتظاهر يوسف بأنه فيكتور، ويزوَر رسالة تعريف يقدمها للعائلة. ثم يبدى بعد ذلك اهتمامه بالابنة، ويطلب يدها للزواج، الأمر الذي يفرح الأم. وتكتشف الأم الخدعة بعد الزواج، وذلك عندما يصل النبيل الفرنسي إلى الإسكندرية فجأة. ورغم صدمتها الأولى، إلا أنها تتعلم كيف تتقبل تدريجياً الواقع بأكمله.

ويزود المحوران الرئيسان للأحداث المسرحية بعنصر الفكاهة. فأول هذين المحورين هو المعركة بين الجنسين، التي يبدو الزوج فيها وكأنه يوشك على الخسران، لولا أن برهنت الأحداث الأخيرة على العكس. والمحور الثاني هو التقليد الأعمى للعادات الغربية. ويظهر الكاتب، إضافة إلى ذلك، براعة في تركيب مسرحيته: مثل المشهد الافتتاحي الذي يكشف عن هيام الخادم المصري بجمال الوصيفة الأوروبية التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية عالية، والمشهد ينبئ بطريقة فكاهية عن الفكرة الرئيسة في المسرحية، وهي تجاور المصريين مع الأوروبيين. وحفاظاً على عنصر التشويق والإثارة، يبقى أمر الخطة التي يرسمها الشاب والفتاة مكتوماً عن المشاهدين. وليضيف إلى مصداقية الأحداث، يبقي صنوع الزوج جاهلاً بما يدور، ويقوم الزوج بالتالي بالتعليق على غرابة الأوضاع، وتقضي تعليقاته العفوية على عنصر الشك لدى المشاهد الذي يشارك الزوج جهله بالأحداث. وترقى **الأميرة الإسكندرانية** عن مستوى الأداء المسرحي البدائي، لتثبت أنها عمل ذكي يوصل الفكرة بقوة وإيجاز، دون التخلي عن الجانب الترفيهي في الأداء. واختفاء عنصر الغناء من المسرحية يدل على أن صنوعاً قد حرر نفسه من تأثير المسرحية الغنائية الإيطالية.

وآخر مسرحيات صنوع التي طبعت في حياته هي مسرحية **موليير مصر وما يقاسيه**، وتبدو آثار تنقيحه لها واضحة للعيان، عندما قرر نشرها بعد أربعين سنة من إجباره على التوقف عن نشاطه المسرحي. والمسرحية في شكلها المكتوب المنشور مخيبة للآمال، رغم الضوء الذي قد تلقيه على السيرة المسرحية للكاتب، وعلى التاريخ المبكر للمسرحية المصرية. وهي مستوحاة من مسرحية موليير، **امبرمبتو دو فرساي**. وتعالج الصعوبات التي واجهت صنوعاً وفرقته المسرحية للتدريب على أي أداء مسرحي، وكذلك ترسم الجهود التي بذلها لتأسيس المسرحية العربية في مصر، والحسد والبغضاء اللذين أثارتهما جهوده، والمصاعب التي واجهته في سبيل تسديد أجور أفراد الفرقة. وتنتهي المسرحية بالصلح بين أفراد الفرقة واستعدادهم للأداء المسرحي. أما كونها تأريخاً عن بدايات المسرح المصري،

فأمر يجب أن يعامل بحذر، بسبب عادة صنوع السيئة من ميل إلى المبالغة، واحتمال فشل ذاكرته، بعد مرور سنوات عديدة. وعلى أي حال، يمكن أن تلقي المسرحية بعض الضوء على عدة نقاط، مثل عرض مسرحيتين في الليلة الواحدة، الأمر الذي يفسر بقصر المسرحيات، ومثل توظيف الممثلات سواء كن يهوديات أم شرقيات على المسرح المصري منذ بداياته، أو الميل إلى بناء الشخصية النمطية حول بعض أفراد الفرقة، يتخصص كل منها في أدوار معينة، أو أنماط شخصية معروفة. أما عن القيمة الفنية **لموليير مصر** فإنها تمثل تدهواً كبيراً في المستوي الفني لصنوع. فهناك، إضافة إلى تركيبتها المفككة، استعمال صنوع المفاجئ للسجع في المحادثة، تحت تأثير المسرح اللبناني والسوري، رغم أنه استعمل السجع في بعض أعماله القصيرة التي نشرت في دوريته النقدية، أو ربما يكون استعمال السجع دلالة على التأثل، والعودة إلي مسرحية «خيال الظل» في العصور الوسطي. وبسبب استعماله للسجع، حرم صنوع نفسه من حرية الاستفادة من موهبة الحوار الواقعي، المعبر عن شخصية المتحدث، والذي امتازت به مسرحياته الأولى. ونتيجة لذلك كانت مسرحية **موليير مصر** ضعيفة في خلق الشخصيات وخطوة متأخرة، بصورة عامة، في فن صنوع المسرحي.

ورغم وجود فجوة زمنية تصل إلى ثلاثة وعشرين عاماً بين المسرحيات الأولى لرائدي المسرحية العربية الحديثة، صنوع ومروان النقاش، إلا أن أعمالهما تحمل بعض الخصائص المتشابهة. وبما أنهما تأثرا بالمسرحية الإيطالية الغنائية، فإننا نجد لديهما التركيز، بدرجة مختلفة، على دور الغناء في أداء المسرحية، رغم أن صنوعاً كتب مسرحية كاملة بدون غناء. وتكشف أعمالهما، على حد سواء، التأثير القوي لموليير، الذي أدت مسرحياته الفكاهية دوراً هاماً في صياغة المحاولات الأولى لكتابة المسرحية العربية. وكتابات هذين الرائدين مدينة بوضوح لـ «**هزلية الحيلة**» عن طريق حبكتها المعقدة، وتورط الخدم وسادتهم في خدع وتنكر، وتلابس هويات، وجميعها تشكل مصدراً للفكاهة، لايقل غنى ولا شيوعاً عن إساءة استعمال الألفاظ، واللغة، والحوار. ويمثل الحب والزواج، والطمع والمال، الموضوعات الرئيسة

لكثير من مسرحياتهما، وعندما تتطلب الحبكة اختلاط الجنسين، يستعان عادة بشخصيات غير مسلمة لأسباب غنية عن الشرح. وفي مسرحيات صنوع تكون الشخصيات الرئيسة عادة شرقية مسيحية، بينما تكون الشخصيات الثانوية، مثل فئة الخدم والبوابين، من المصريين المسلمين، سواء كانوا إسكندرانيين، أم نوبيين، أم من القاهرة. وخصلة أخرى مشتركة بين الكاتبين، هي أن كليهما كتب مسرحيات فكاهية أو مسرحيات من فئة «المهزلة المقحمة»، وهي جميعها تنتهي بنهاية سعيدة، بصرف النظر عن محتواها القاتم، أو المهدد بالخطر. وبتأسيس المسرحية الفكاهية على هذا النمط، حدد هذان الرائدان مسيرة المسرحية العربية، لعدة أجيال قادمة. وقد قامت بضعة محاولات لكتابة مسرحيات مأساوية، ظهرت على شكل «مشجاة». وبينما تطورت المسرحية الفكاهية استجابة لحاجة المجتمع العربي، تباطأت المسرحية المأساوية. واعتمد المسرح العربي في هذا المجال على التراجم العربية لكتاب المسرح الأوروبي، مثل شكسبير وكور نيل. ورغم تشابههما، إلا أن صنوعاً يختلف كثيراً عن النقاش، في محتوى مسرحياته ولغتها. إذ ترتبط مسرحيات صنوع بالواقع الاجتماعي المعاصر أكثر من النقاش، الذي تقع أحداث مسرحياته خارج الإطار الاجتماعي، أو في عالم الخيال المستوحى من **ألف ليلة وليلة**، أما صنوع فيرى مسرحياته وسيلة جادة للتغيير الاجتماعي. ولذلك لم يتوان – على العكس من النقاش – عن استعمال العربية العامية في حواره، وابتعد عن استعمال النثر المقفى التقليدي في جميع مسرحياته، ماعدا موليير مصر. ولا توجد إضافة تذكر إلى فن المسرحية، بعد أعمال هذين الرائدين، ضمن الإنتاج الضخم لخلفائهم المباشرين الذين اعتمدوا بغزارة على الاقتباس غير المقيد من المسرحية الغربية.

أتباع مروان النقاش في سوريا ولبنان

مترجمون، مقتبسون، ممثلون ومديرو مسرح

جلب سليم النقاش معه إلى مصر، بجانب أعمال عمه، خمسة أعمال

اقتبسها ، أو ترجمها دون إحكام، وهي: **عايدة**، المقتبسة من نص غزلنزوني لمسرحية فيردي الغنائية، وكذلك **مايا أو هوارس والغضوب** المبنيتان على مسرحيتي كورنيل هوراس ولومنتور على التوالي، وأيضاً **غرائب الصدف والظلوم**، المستلهمتان من مسرحيات أوروبية لم تعرف بعد. ويتكون الحوار في هذه الأعمال، التي قننت بصورة رئيسة - غير كلية - للغناء على الألحان العربية الشائعة ذلك الوقت، من خليط الشعر والنثر المقفى، معظمه غير منتظم، وغير إيقاعي، ومعتمد كلية على اللغة العربية الفصحى. والحديث داخلها خطابي أكثر منه حوارياً، ويميل إلى اتباع التقليد الشعري العربي، كالغزل والفخر. ورسم الشخصيات ضعيف، يعبر فيه المحبون والمحاربون، على وجه سواء، عن عواطفهم بمصطلحات تقليدية. ويسيطر عنصر العاطفة على هذه المسرحيات، رغم أن المحبين لا يلتقون في نهاية سعيدة دائماً بل قد يموتون، كما حدث في المسرحيتين الأوليين، في ظروف مأساوية. ولا يرسم الحب بطريقة واقعية على الإطلاق، بل عادة ما يكون، كما يلمح عنوان إحدى المسرحيات، مختلطاً بقصة مغامرات وبأحداث غير محتملة الوقوع، وبمصادفات غريبة.

وتظهر نفس الخصال، مثل الجمع بين الموضوع العاطفي والأحداث الأسطورية البطولية، وحب الغناء، والميل إلى إيضاح القيمة الأخلاقية للأحداث، في أعمال الكاتب المسرحي ، والممثل السوري المحبوب، أحمد أبو خليل القباني (-1902 1833) ، والذي يعد أباً للمسرحية السورية. والخلفية التعليمية للقباني عربية تقليدية، لا تداخلها معرفة باللغات الأوروبية. غير أنه بدأ ينتج، بنهاية السبعينيات من القرن التاسع عشر (1870) ، مسرحيات في دمشق مستلهمة من التجربة اللبنانية، إلى أن واجه، بعد فترة مبدئية من النجاح والتشجيع، معارضات قوية من الفئات المتدينة المتطرفة، التي مارست ضغوطاً على السلطات العثمانية لتجبره على إغلاق مسرحه. واضطر عام 1884 إلى نقل فرقته المسرحية إلى مصر، حيث مارس مهنته بنشاط حتى عام 1900، ثم عاد بعدها إلى دمشق. وإلى جانب

أعماله الخاصة، قام القباني بإنتاج مسرحيات لكتاب عرب آخرين، مثل مروان وسليم النقَاش، ونجيب حداد. إضافة إلى تراجم حرة لبعض أعمال كور نيل، وراسين، وفيكتور هوجو، والكساندر دوماس. وقد حظي بقدر عالٍ من النجاح، بسبب الكم الكبير من الغناء والموسيقى والرقص، الذي احتوته عروضه، والتي كان مبرزاً وبارعاً فيها. وتنوعت مسرحياته، من اقتباسات، وتراجم حرة من أعمال أوروبية، إلى أعمال جديدة، بنيت على التاريخ العربي والإسلامي، والحكايات الشعبية، خاصة قصص **ألف ليلة وليلة**. وجميع المسرحيات تعتمد على الأحداث في تركيبها بدلاً من الشخصيات المرسومة، والتي يتكون حوارها من سلسلة شعرية مطولة. ومن أكثر مسرحيات الفئة الأولى شيوعاً مسرحية **ناكر الجميل**، وهي مسرحية تحتوي على عناصر الخداع، والحيلة، والاغتيال، ومحاولات قتل، وأحداث غير متوقعة. وينتصر فيها الخير في النهاية. وكذلك مسرحية **لوسيا وحيل النساء**، وهي تشيد، وسط خلفية من الأحداث غير المتوقعة، بانتصار الخير على الشر الذي تجسده الرغبة الجنسية الجامحة لامرأة وعشيقها. أما مسرحية **عفيفة** فهي مشتقة من الفكرة الأساسية لمسرحية **جنفيف**، حيث تنقذ البطلة العفيفة المجروحة بطريقة غير معقولة، وتكافأ. وفي **لباب الغرام** أو **الملك ميتردعات**، وهي ترجمة القباني لمسرحية راسين **ميتريدات**، يكون التركيز على عنصر الغرام وتتحول «المأساة» إلى «مشجاة» للحب والخدعة والحرب.

ولم تكن مسرحيات القباني المشتقة من أصول عربية تقليدية بأقل انتشاراً. هارون الرشيد مع أنس الجليس تدور حول الحسد والمكيدة، ولكنها تمنح المحبين الأبرياء نهاية سعيدة، بعد بضعة مشاهد نمطية داخل السجن تتخذ ذريعة لاستدرار الدمع، والشفقة على النفس، وللشعر والغناء المعبرين عن هذه المشاعر. وبالإمكان تقصي نفس عناصر الحكاية الشعبية من حب، ومغامرة، وأحداث غير متوقعة، وانتصار الفضيلة، في المسرحيات الأخرى: **هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب**، و**الأمير محمود: نجل شاه العجم**، وعلى وجه الخصوص في **عنترة بن**

شداد، حيث يوجد كثير من المغالاة، والتشكي من آلام الحب، مع انعدام عنصر التركيب المسرحي الفني، وعنصر خلق الشخصيات: فيطرح عالم الحكاية الشعبية، حيث تشن الحروب، وتقاتل، وتريح خلال سطور. والمسرحية بجملتها ليست إلا ذريعة لعدد من الأغنيات عن الحب والحرب.

تطورات أخرى في مصر

ورغم أن سليم النقَّاش والقباني لم يقدما أية إضافة إلى التقنية الفنية للرائدين مروان النقَّاش وصنوع، إلا أنهما ساهما في تقوية جديلة فن المسرحية العربية الناشئة، وخاصة عناصر الموسيقى، والغناء، والحب، والعاطفة الجياشة فيها. وكان للقباني الضلع الأكبر في ذلك الإسهام. إذ أن موهبته الموسيقية ساهمت بكثافة في انتشار المسرحية الموسيقية. في حين مكنته خلفيته الحضارية التقليدية، فقد مكنته من العربية الفصحى، التي ساعدته في أداء دور كبير في بناء التقليد المسرحي الذي استهله مروان النقَّاش باستعمال الموروث الحضاري والأدبي العربي، وخصوصاً **ألف ليلة وليلة**، كمصدر الهام لكتابة المسرحية العربية. وإضافة إلى ذلك، نشأت بين أفراد هذه الفئة اللبنانية والسورية من كتاب المسرحية والممثلين، ومديري المسرح، وخلفائهم، ومقلديهم المصريين، والفرق المنشقة عنهم، روح منافسة صحية، أدت إلى ازدهار المسرح في مصر، وبروز ممثلون، ومطربون موهوبون، مثل الشيخ سلامة حجازي، وجورج أبيض، ونجيب الريحاني فيما بعد، وجميعهم ساهموا بغزارة في الترويج للمسرح العربي. وإشباعاً لرغبات الجمهور، أنتجت أعداد كبيرة من المسرحيات الغنائية المشتقة، أو المترجمة بحرية وتصرف من أعمال غربية. ووجه كتاب المسرحية العربية الأكثر جدية اهتمامهم إلي هذا المسرح، وذلك قبل الإقدام على التوفيق بين تطلعاتهم المسرحية وأفكارهم الجادة من جهة، وبين الاحتياجات البسيطة لجمهورهم غير المثقف من جهة أخرى. ومن هؤلاء الكتاب

المسرحيين فرح أنطوان، وإبراهيم رمزي، ومحمد تيمور وأنطوان يزبك. وجدير بالذكر أن توفيق الحكيم نفسه استهل مسيرته المسرحية بمحاولة الاستجابة لرغبات هذا الجمهور. وفي الوقت نفسه أصبح المسرح، بسبب مكانته في الحياة المتحضرة، وسيلة لبث الأهداف السياسية. وفي مطلع القرن العشرين، أصبحت المسرحية المصرية قوة سياسية، على قدر من الأهمية يضمن منع بعض العروض المسرحية الإنجليزية، تحسباً من إشعال الأحاسيس القومية.

فمن المتعارف عليه إذن، أن النمو الحقيقي للمسرحية العربية تم في مصر. ولا يعود السبب في ذلك فقط إلى التركيز العالي على النشاط المسرحي، بعد وصول الفرق اللبنانية والسورية. إذ تزامن مولد المسرحية الحديثة مع نمو الروح المصرية القومية، وما تلاها من رغبة في خلق أدب مصري خاص بصورة عامة، وفي مجال فن المسرح بصورة خاصة، للتعبير عن الشخصية المصرية ومبادئها. وليس بالغريب أن المحاولة الأولى، الجديرة بالذكر في مجال تمصير المسرحية، تمت في مجالي الترجمة والاقتباس، عندما قام عثمان جلال (1829-1894) بأداء المسرحية الفرنسية بلشعر المصري العامي. وكان الأداء أكثر من مجرد تهيئة للمسرحية الغربية لتوافق الذوق المحلي، تلك الممارسة المعروفة لدى تلامذة الأدب المقارن، والتي يمكن تقصيها في دراسة مصير شكسبير في فرنسا، وروسيا، وبولندا، والهند. ومسرحية **روميو وجوليت** العربية في ترجمة نجيب الحداد الحرة التي أسماها **شهداء الحب** - مثلت عام 1890 ونشرت عام 1901- تستهل بالنص المحرف: يبدو فيها روميو محروماً من محبوبته، يخاطب القمر بقصيدة حب، وتحمل هذه الترجمة جميع خصائص شعر الغزل العربي، وغنيت بالصوت العذب لسلامة حجازي، وهو مطرب وممثل مبرز. أما مسرحية عثمان جلال، **الشيخ مطلوف** (1873)، المقتبسة من مسرحية موليير **طرطوف**، فتتجاوز نقطة استبدال أسماء فرنسية بأسماء عربية، أو محاولة صياغة الأحداث بطابع محلي. فهي ترجمة جريئة تجسد الهوية المصرية بعمق ينسى القارئ أنه يقرأ عملاً غير مصري، وذلك باستثناء بعض التفاصيل التي لا يمكن تجنبها، وتبقى المسرحية مع ذلك وفية وفاءً مذهلاً لأصلها الفرنسي.

البحث عن المسرحية المصرية الحقة

فرح أنطوان

أصبح البحث عن الهوية المصرية المبدأ الموجه للكاتب المسرحي الجاد. وأكد الكتاب المسرحيون، من خلال كتاباتهم النقدية، وممارساتهم الفعلية، الحاجة إلى وجود مسرحية مصرية مرتبطة بالاهتمامات المحلية، ومعبرة بصدق عن الهوية المصرية، إذا أراد هذا الفن أن يتجاوز مرحلة الفن الناجح، ليصبح فناً قادراً على أداء دوره الحضاري في المجتمع المصري الحديث. وفرح أنطوان (1874-1922)، أحد كبار الكتاب والصحفيين المتعلمين المثقفين في عصره، شجع المسرحيات ذات الرسالة الاجتماعية الجادة، أو ما أسماه بالروايات الاجتماعية، التي تتفاعل مع المسائل والمشكلات في المجتمع المعاصر، بخلاف المسرحيات التاريخية، أو الأعمال المترجمة من المسرح الغربي، أو الأعمال المكتوبة لهدف الترفيه. ورغم ذلك فقد اضطر فيما بعد، لاعتبارات مالية، إلى إنتاج مسرحيات فكاهية غنائية، ومسرحيات تاريخية، وتراجم لمسرحيات غربية، قديمة وحديثة. وأكبر مساهمات أنطوان: **مصر الجديدة ومصر القديمة** (1913)، وهي مسرحية مستلهمة من أميلي زولا، إلا أنها تعالج، بطريقة تعليمية واعظة، وبرمزية مكشوفة، بعض مشكلات المجتمع المصري، التي تسببها الجوانب السلبية لعملية التغريب. وتشير إلى ضرورة الالتزام بالفضيلة، والمبادئ التقليدية، خلال فترة بناء الإرادة الشخصية، أو ترويض النفس، أو العمل الجاد، وتحارب المغالاة الخاطئة في مبدأ تحرير المرأة، وكذلك إغراءات الخمر، والميسر، والجنس، التي يقدمها مالكو النوادي الليلية من الأوروبيين المهتمين بمصلحتهم الشخصية. ورغم وجود مشاهد مفعمة بالحياة، وبالتصوير الصادق لتفاصيل الحياة المصرية في هذه المسرحية، إلا أنها تنوء بالنغمة التعليمية الوعظية، والشخصيات ذات الرمزية البدائية التي ينقصها أيضا الحياة والتفرد. وأدى الثقل الذي وضعه أنطوان على ضرورة الكتابة عن الأوضاع الاجتماعية المعاصرة إلى وضعه في مواجهة صعبة مع أبرز مشكلات المسرحية العربية، ألا وهي مشكلة لغة الحوار، التي سببتها الفجوة بين لغة الحديث اليومية

ولغة الكتابة الأدبية، أي بين العامية والفصحى. وتحليل أنطوان للمشكلة ذكي بعمق وتبصر، بني على الافتراض العام بأن فن المسرحية محاكاة للحياة. إذ شعر أنه بالإمكان استعمال اللغة الفصحى في المسرحيات المترجمة، التي تدور أحداثها في بلاد أجنبية، ولا يتحدث سكانها العربية، بينما تختلف القضية في المسرحية التي تدور أحداثها في مصر. غير أن رفضه التخلي كلية عن اللغة الأدبية الفصحى، باعتبارها الوسط الوحيد الملائم للتعبير عن الأفكار النبيلة، دفعه إلى إدراج ثلاث مستويات للغة في مسرحية **مصر الجديدة**: اللغة العامية لأفراد الطبقات الاجتماعية السفلى، اللغة الأدبية الفصحى للطبقة العليا من المجتمع، التي يتحدث أفرادها العامية على أية حال عند التحدث مع الطبقات السفلى، وأخيراً اللغة الفصحى المخففة، أو العامية المهذبة، التي تستعملها سيدات المجتمع فيما بينهن. وحل أنطوان المعقد لا يمكن أن يوسم بالنجاح، بل ربما كان سبباً لتجرد شخصياته من الحياة. لحسن الحظ، تجنب كثير من كتاب المسرح السير علي خطاه.

إبراهيم رمزي

بخلاف أنطوان، لم يتحفظ إبراهيم رمزي على استعمال اللغة العامية، في مسرحياته الفكاهية الاجتماعية، والهجائية. غير أنه كتب حوار المسرحية التاريخية بأكمله بالفصحى. وكان رمزي، مثل أنطوان، رجلاً متعلماً تلقى التجربة المسرحية بصورة مباشرة خلال فترة دراسته في لندن. ورمزي كاتب مكثر، ومترجم، لأعمال مسرحية، وأخرى تاريخية، واجتماعية، وفي مجال العلوم. وبجانب ترجماته التي غطت أعمالاً لشكسبير وشيريدان وشو وإبسن، كتب رمزي ست مسرحيات تاريخية، وأربع مسرحيات فكاهية اجتماعية، ومسرحيتين جادتين. ومن الأهمية بمكان ملاحظة أن جميع أحداث مسرحيات رمزي، التاريخية منها والاجتماعية الفكاهية على حد سواء، تدور في مصر، وتعالج موضوعات مرتبطة بحاضر هذا البلد وماضيه، وهي حقيقة تكشف عن رغبته في صناعة مسرحية مصرية خالصة.

ومسرحيتان من مسرحياته جديرتان بالنقاش هنا، لأنهما تكشفان عن مساهمة رمزي التاريخية في تطوير المسرحية العربية، وهي مساهمة لا تزال محل تقدير مؤرخي الأدب العربي إلى اليوم. والمسرحية الأولى فكاهية طويلة، ذات فصل واحد، عنوانها **دخول الحمام مش زي خروجه**. أما المسرحية الثانية فتاريخية، عنوانها أبطال المنصورة، وكلتاهما كتبتا، على ما يبدو، في حوالي عام 1915.

مما لا شك فيه أن **دخول الحمام** هي بحق أول مسرحية فكاهية اجتماعية مصرية كاملة. وتدور أحداثها في مدينة القاهرة، في أحد الحمامات الشعبية، بحي بولاق الفقير. ورغم زعم المسرحية بأن الزمن التاريخي لها هو نهاية القرن التاسع عشر، إلا أنها في الواقع ترسم مصر في الزمن المعاصر للكاتب، وتتحدث عن آثار الحرب العالمية الأولى على الحياة الاقتصادية، والأزمات التي يعانيها الفقراء نتيجة لغلاء المعيشة. فانعدام الزبائن يدفع بمدير الحمامات اليائس، «**أبو الحسن**»، إلى التفكير في التخلي عن وظيفته للعمل شاهداً رسمياً مأجوراً لشهادات الزور في المحاكم القضائية، ويرى «**أبو الحسن**» هذا العمل تجارة أكثر ربحاً. ولكي ينجح في هذه المهنة لجديدة، فإنه يحتاج إلى ملبس متأنق، الأمر الذي يجعله يفكر في بيع بعض مقتنيات الحمامات ليشتري ملابس جديدة. غير أن زوجته زينب تمانع إغلاق الحمامات أو التصرف في مقتنياتها، مطالبة بإعطائها الفرصة في إدارتها خلال فترة غيابه، بمساعدة المشرف، نشاقي، الذي يحرص على الحفاظ على وظيفته. وحال رحيل «**أبو الحسن**»، يخدمهم الحظ بأن يأتي عمدة إحدى القرى، محملاً بالمال بعد بيعه لمحصول القطن، وبصحبته وكيل مزرعته، وقد قدم كلاهما في زيارة قصيرة للقاهرة، لتقديم فروض الطاعة لأحد كبار المسؤولين. ويجذب غناء الزوجة العمدة ووكيله، اللذين يعتقدان بسذاجتهما أنها أشهر مطربة في ذلك الوقت. وتتكون الأحداث الرئيسة في المسرحية من الخدعة المحكمة، التي تلعبها الزوجة والمساعد بنجاح، لتجريد عمدة القرية من ماله. ويشترك الزوج في اللعبة عند عودته، في اللحظة الحاسمة، مرتدياً ملابسه الجديدة، التي يبدو فيها على هيئة قاض. وتستعمل زينب سحرها الأنثوي لإغراء العمدة، الذي لاحظت ضعفه أمام

النساء، وتجعله يعرض الزواج عليها. وعندها تدعي زينب أنها يجب أن تحصل على الطلاق من زوجها الذي هجرها منذ سبع سنوات. ثم تصحب زينب العمدة معها إلى القاضي، بدعوى أن العمدة زوجها وجاء ليطلقها في حضرة القاضي. ولم يكن القاضي سوى زوجها «**أبو الحسن**» متنكراً. ويمنحها القاضي الطلاق، ولكنه يأمر الزوج المزيف (العمدة) أن يدفع لها مبالغ طائلة مؤخر صداق ونفقة، وتعويضاً عن السنوات السبع. وتنتهي المسرحية بتجريد العمدة المذعور من كل أمواله، وحمده الله على نجاته بحياته من القاضي. ويغني المخادعون بأنه في هذا الزمن الصعب يجب أن يعيش الفقراء على حساب المغفلين.

وفي **دخول الحمام**، نصادف فجأة مستوىً رفيعاً من الكتابة المسرحية. إذ نجد لأول مرة كاتباً يزود مسرحيته بتوجيهات على المسرح، وبوصف دقيق للخلفية المشهدية التي تدور عليها الأحداث. وقد اقتدى رمزي في هذا الجانب بشو الذي ترجم أعماله إلى العربية. و**دخول الحمام** مسرحية محكمة الكتابة، خالية من الحشو، جيدة السبك. ورغم أنها تستغرق ساعة وربع الساعة في العرض، إلا أنها لا تتفرع إلى فصول ومشاهد. ولا يفقد هذا الطول المشاهد اهتمامه بالأحداث لأنها سريعة التحرك. ونظراً لحسن ترتيب الأحداث ، فإن المشاهد لا يتفاجأ بتغيراتها. وأسلوب نقل المعلومات داخل المسرحية تلقائي غير مباشر يتم عبر الحوار. فعلى سبيل المثال، لا يفاجأ المشاهد بسلوك «**أبو الحسن**» وزينب بسبب الإلماح السالف إلى ماضيهما المجرد من القيم الأخلاقية. ومثال آخر، عندما يرى النشاقي سيده «**أبو الحسن**» في ملابسه الجديدة، يهتف مؤكداً أنه يبدو قاضياً، لذا فإنه من غير المستبعد على العمدة أن يظنه قاضياً عندما يتنكر «**أبو الحسن**» ويؤدي هذا الدور. ومحاولة زينب إغراء العمدة واقناعه باستعمال الحمامات تصحبها العبارة البارعة بأن القاضي أحد زبائنهم الدؤوبين، ونتيجة لذلك يتقبل العمدة الكذبة المدعاة بأن القاضي وصل لتوه. وحتى الأغاني الثلاث تؤدي دوراً وظيفياً داخل المسرحية. ونكون بذلك قد تجاوزنا عالم المسرحية الفكاهية الغنائية التي تكون أحداثها ذريعة للغناء فحسب.

ودخول الحمام غنية بالفكاهة التي تنبع من عدة مصادر، ابتداء باللعب بالكلمات، وإساءة استعمال الألفاظ، وانتهاء بالشخصية والموقف، أي ابتداء بالأساليب التقليدية والمرح الخشن، وانتهاء بالسخرية البارعة الشاملة . فالعمدة الذي يتملكه هاجس مرضي بالقلق في أن يصيبه مصير أهل الريف البسطاء، ويقع فريسة لخداع أهل القاهرة سيئ السمعة، ينتهي فريسة لحيل امرأة من الفئة نفسها. في البداية ونتيجة لسوء فهم، وهي عبارة يستعملها النقاش، يعتقد العمدة أن المرأة روح من الأرواح الشريرة التي يشاع أنها تسكن الحمامات العامة. وفي خوف مبهج للمشاهد يحاول العمدة الاختباء منها، إلا أنها تطمئنه أنها إنسية لا تقصد الأذى، ولكنها تلحق به في النهاية ضرراً أكبر من أي ضرر يمكن أن تلحقه الأرواح الشريرة. وأحد الجوانب المميزة لهذه المسرحية الفكاهية هي شخصية زينب البارزة. فهي امرأة غير هيابة، لا تأبه بالأسلوب القاسي لزوجها في الكلام، وتبرهن على أنها عون ثمين له. إنها، كما وصفت في موقع آخر، «عملية ومغناج، ذكية وواسعة الحيلة، تعرف كيف تحصل على ما تريد بفطرة صائبة. ورغم كونها امرأة مصرية مسلمة في جميع دقائق الأمور، إلا أنها أقوى الشخصيات وأكثرها هيمنة في المسرحية كلها» (م. م. بدوي، المسرحية العربية المبكرة، كامبردج، 1988، ص 85-84).

المسرحية ذات أثر فكاهي جذل وصاخب، غير أنها لا تتخلى عن هجائها الجاد، الذي تهاجم به جوانب متعددة في المجتمع المعاصر، مثل التضخم المالي الذي سببته الحرب، والذي يدفع الفقراء إلى الخداع والجريمة، ومثل إخفاق القضاء، وسوء استخدام السلطة في المحاكم القضائية، في المدينة والقرية على حد سواء، حيث يوجد حشد من شهداء الزور الرسميين المستعدين للإدلاء بأية شهادة نظير أجر بسيط، ومثل تطبيق أحكام الشريعة بطريقة آلية غير منطقية، ومثل الظاهرة الواسعة الانتشار بين عمد القرى الذين يبيعون محصولهم القطني، ثم يتوجهون إلى المدينة طلباً للمتعة، وينتهون بفقد أموالهم للمخادعين فيها – وهو موضوع عالجه

محمد المويلحي بحيوية في مقالاته التي نشرت فيما بعد في كتاب اسماه **حديث عيسى ابن هشام** (1907).

وكما أن رمزي وصف بأنه أبو المسرحية العربية الفكاهية، كذلك يمكن القول بأنه أنتج، في **أبطال المنصورة** (1915)، أول مسرحية تاريخية، ذات قيمة أدبية في الأدب العربي الحديث. حيث اختار رمزي اللغة العربية الفصحى لهذه المسرحية تمشياً مع آرائه المحددة والمكتوبة بخصوص لغة الحوار داخل العمل المسرحي . والمسرحية تتناول أحداث الحملة الصليبية السادسة (1248) المنكوبة بقيادة ملك فرنسا لويس التاسع. وبما أن الشخصيات إسلامية أو أوروبية من العصور الوسطى، لم تنشأ مشكلة ضرورة استعمال اللهجة المصرية المحلية لإيهام المشاهد أن هذه مصر في الوقت المعاصر. وللمسرحية أربعة فصول. تدور أحداث الفصل الأول في القصر الملكي في المنصورة، عقب سقوط دمياط في أيدي الصليبيين الخونة. إذ تستدعي الملكة شجرة الدر أفراد البلاط، وتنقل إليهم خبر وفاة السلطان المريض، وتسألهم النصيحة حول الخطوة التالية. وترفض عرض استلام العرش. ويرى الجميع أنه من الحكمة إخفاء خبر وفاة السلطان، إلى حين عودة ابنه من الخارج لتسلم الحكم، وذلك بسبب ظروف الحرب. وينتقل الفصل الثاني إلى مزرعة في «فرزكور» يملكها الشيخ برنارد، وهو فرنسي مسن، قبض عليه في حرب صليبية سابقة، ونجح في الهرب والعيش على أنه مزارع محلي لعدة سنوات، متبنياً في سلوكه الظاهري أساليب الحياة المصرية، بينما يبقى داخله موالياً لوطنه الأم. وكان برنارد في الواقع يعمل جاسوساً بالتعاون مع هبة الله، طبيب البلاط (واسمه الحقيقي فيليب)، ودأب فيليب على دس السم الذي أعده برنارد للسلطان متظاهراً بعلاجه. وقد التقى النبلاء الفرنسيون في مزرعة برنارد قبل الهجوم على المنصورة. وينقلنا الفصل الثالث إلى المنصورة، والاستعدادات النهائية للمعركة، التي تقع وتنتهي بانتصار المسلمين، وأسر الملك لويس. وتتناول أحداث الفصل الرابع والأخير آثار الحرب، وتدور في قصر السلطان الجديد، طرنشاه، الذي أكد سلوكه المتسلط والأناني

مخاوف النبلاء، حول سمعته السيئة. ويقع هذا السلطان تحت التأثير الفاسد لهبة الله، ويجرد الملكة من جميع سلطاتها، ويحاول تدمير قوة النبلاء مصرحاً لهم أنه الحاكم المطلق لمصر. وعلى أي حال يجبره ألوية الجيش العسكريون، تحت قيادة بيبارس، أن يقدم اعتذاره للملكة، وأن يتقبل متغيرات واقع مصر، وأن عصر الملكية المطلقة قد ولى، وأن عليه أن يحترم مبدأ الشورى في الحكم.

وعليه فإن الفكرتين الرئيستين في المسرحية هما: فكرة الصراع البطولي للمصريين المسلمين لدفع الغزاة خارج البلاد، والمحاولة الناجحة لكبح جماح الحكم التسلطي للسلطان. وبناء على ذلك فإن **أبطال المنصورة** لا تعتبر مسرحية تاريخية بحتة، منقطعة الصلة عن مصر في الزمن المعاصر، بل هي على العكس، وكما يؤكد المؤلف في مقدمته للنص المنشور، عمل مستلهم من المشاعر الوطنية العميقة، التي شبت نتيجة لفرض الحكومة البريطانية، حسين كامل، سلطاناً على مصر. لذا فإن السلطات البريطانية لم تمنح الإذن بتمثيلها على المسرح إلا في عام 1918. ويهيمن علي المسرحية في الواقع شعور قومي كثيف: ارتكب الخيانة السكان ذوو الأصل الفرنسي، لا المصريين. ويشار عادة إلى الأبطال المسلمين باسم المصريين لا المسلمين. ورغم ذلك لا يسمح الكاتب لمشاعره القومية أن تدفعه إلى رسم الشخصيات في ضوء مشرق، أو قاتم بصورة كلية. فلا يظهر جميع الفرنسيين فسدة، وليس جميع القادة المسلمين المصريين بطوليين أو مثاليين. فجميعهم يصورون شخصيات مركبة، تحركها دوافع متنوعة. وشخصيات رمزي أيضا مقنعة، ومميزة بعضها عن بعض. ويظهر ذلك على وجه الخصوص في الشخصيات الرئيسة الثلاث: بيبارس، الملكة شجرة الدر، والطبيب هبة الله. وبيبارس أقرب تصوير مسرحي للفارس المثالي، ولا تقل الملكة شجرة الدر عنه مثالية: إذ يحيد الكاتب في رسم شخصيتيهما عن الحقيقة التاريخية، تحقيقاً لأهدافه المسرحية. وهبة الله شخصية اختلقها رمزي، وهو أكثر الشخصيات تعقيداً، فرغم المغالاة في رسم عنصر الشر داخله، إلا أنه يملك دوافع ومبررات تنفي عنه تهمة تأصل الشر. كما يتلقى المشاهد معلومات كافية عن شخصه وماضيه تجعل تصرفه معقولاً.

و**أبطال المنصورة** تعج بالأحداث: قتال، وتجسس، ومكائد، وخداع وعناصر مغامرات أسطورية، مثل اختطاف بنت خلال الطفولة المبكرة، وإعادتها إلى والديها بعد أن أصبحت فتاة شابة. ويضيف الكاتب أيضاً عنصر العاطفة ليجعل الحقائق التاريخية أكثر تشويقاً. ورغم ذلك لا تبدو المسرحية مضطربة أو مزدحمة. إنها عمل محكم، له خط سير واضح، مقل في اعتماده على عنصر المفاجأة والإثارة، فالتطورات الأخيرة ممهد لها بدهاء وبشكل سابق في المسرحية، وعنصر التشويق يحرك بمهارة ويشبع بذكاء.

وليس أسلوب الكاتب بأقل تميزاً. فلغة الحوار الفصحى خالية تماماً من التصنع، والكلام الطنان والنثر المقفى، الذي يسم معظم المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى. وتدعم الطقوس والشعائر الجو الشعري للمسرحية، مثل مشهد القسم الذي يؤديه النبلاء والملكة شجرة الدر، بوضع أيديهم على صفحات القرآن المفتوحة، وسيف بيبارس مشهر، ليقسموا على إبقاء خبر وفاة السلطان سراً، إلى حين عودة ابنه إلى مصر. أو مثل موكب الملكة المبهج، الذي تحمل خلاله على محفة، يتقدمها حملة المشاعل، ويحف بها الأمراء في بهاء زيهم العسكري. ويلجأ رمزي أيضاً إلى الإشارات الرمزية، مثل لعبة الشطرنج التي تستهل المسرحية، والتي يهدد البيدق الضعيف داخلها الملك القوي، مشيراً بذلك إلى الموت المحتوم للسلطان، وإلى خاتمة المسرحية التي يسيطر فيها الشعب على السلطان أيضاً. وتتكرر بعض العبارات، ذات المغزى الخاص، في مواقع هامة في المسرحية، كالوقفات الموسيقية، تحدد الرسالة السياسية التي يرغب الكاتب في بثها. وتوضح التركيبة المعقدة لمسرحية **أبطال المنصورة**. دون شك، أن المسرحية الحديثة في مصر قد بلغت سن الرشد.

محمد تيمور

تبنى محمد تيمور، مثل رمزي، مبدأ كتابة مسرحية ذات سمة مصرية خاصة. ويعد محمد تيمور الذي ولد في عائلة غنية أفرادها كتاب متميزون – حتى أصبح

أخوه الأصغر محمود كاتباً روائياً ومسرحياً رائداً فيما بعد - يعد أكبر مناصر لحركة تمصير المسرح في جيله. وقد غرس حب المسرح داخل تيمور عندما كان طالباً في المدرسة، إلا أن آراءه حول فن المسرح أخذت شكلاً واضحاً بعد مكوث في فرنسا استغرق ثلاث سنوات، كان خلالها يدرس القانون ويتردد بصورة متكررة على المسرح. وانتهت فترة مكوثه فجأة بسبب الحرب. وكان لدى تيمور قناعة بأن السبب الأول لتدني مستوى المسرح في مصر هو أن الفرق الجادة اهتمت بإنتاج مسرحيات أوروبية مترجمة، يصعب على المصري استيعابها، أو التعرف على عاداته وتقاليده المصرية من خلالها. وآمن تيمور بوجوب تقديم مسرحيات تناقش مسائل معاصرة، شائعة، يستقي منها الجمهور دروساً نافعة.

وأديت أول مسرحية كاملة لتيمور، **الطير في القفص**، عام 1918. وهي مسرحية محلية تتناول الحياة داخل الطبقات العليا في المجتمع المصري. وقد كتبت هذه المسرحية في البداية باللغة الفصحى، ثم مددت وأعيدت صياغتها باللهجة المصرية العامية، اقتناعاً من تيمور بأن اللهجة المصرية أداة مناسبة للمسرحية المصرية. وكان نجاح هذه المسرحية من الناحية التجارية محدوداً، وذلك لأنها فشلت في منافسة المسرحيات المسلية الشائعة في ذلك الوقت، وهي مسرحيات استعراضية رخيصة أهمها «المقحمة» و«الأوبريت» و«المشجاة الفرنسية العربية». ودفع القلق على مصير المسرحية الجادة بتيمور إلى كتابة عدة مقالات نقدية تتناول أوضاع المسرح المصري، وأبرز مغنيه وممثليه. وبسبب رغبته في التواصل مع جمهور أكبر، كتب تيمور مسرحية **عبدالستار** أفندي (قدمت عام 1918). وهي مسرحية فكاهية، تصور مشكلات حياة أسرة مصرية ، من الطبقة المتوسطة. ولم تثبت هذه المسرحية نجاحها تجارياً أيضاً، لأنها تفتقد عنصري الغناء والغزل. ودفعت مرارة الفشل بتيمور إلى التخلي عن الكتابة للمسرح، والتركيز على تحرير دوريته **السفور**، حيث نشر سلسلة من المقالات النقدية، لتقويم كتاب المسرح المصريين المعاصرين. أخذت هذه المقالات شكل محاكمات ساخرة داخل حلم. ورغم اللهجة

الجذلة لهذه المقالات، إلا إنها مصدر لأفضل تصوير للمسرحية المصرية في تلك الآونة. ورغم ذلك فقد عاد تيمور للمسرحية الجادة في آخر أعماله التي كتبها، إرضاء لذاته ودون أدنى تحسس للجمهور. والمسرحية هي **الهاوية** (1921). ومن المفارقات الطريفة أن هذه المسرحية وجدت نجاحاً على المسرح أكبر من مسرحياته السابقة، ولكن لسوء الحظ لم يعش الكاتب ليشهد أداءها المسرحي.

وفي مسرحية **العصفور** يقوم زفتاوي باشا، وهو إقطاعي غني وبخيل ذو تطلعات وميول متطورة، بقضاء وقته في القاهرة في منزله الفاره، العاج بالحلي والزخارف الغربية، بعد أن فقد مقعده في مجلس المقاطعة المحلي، وذلك في محاولة للفوز بالحظوة لدى رضوان باشا، ذي النفوذ القوي، وعلى أمل أن يساعده الأخير في استرجاع المقعد السياسي الذي فقد. ويحكم زفتاوي باشا أسرته حكم الطاغية، الأمر الذي يدفع بابنه حسن، المحروم من الحب والعطف، إلى أحضان الوصيفة الشرقية المتبنية لعادات الغرب، مارجريت، بحثا عن العطف. ويكتشف زفتاوي العلاقة ويضع نهاية لها بطرد الوصيفة. وعندما تكتشف مارجريت أنها حامل، تعود إلى البيت وتطلب المساعدة، ولكن الأب الغاضب يأمر بطردها خارج البيت دون رأفة. ويقرر حسن في ذلك الوقت الرحيل معها، ويتزوجها متخلياً بذلك عن مواصلة تعليمه، ويضطر كلاهما العيش على دخله الضئيل بوصفه كاتباً صغيراً، وهو دخل لا يكفي لإعالتهما وطفلهما. ثم يصدف أن ينقذ حسن رجلاً قبل أن تدهسه عربة قطار، ثم يتضح أن هذا الرجل هو رضوان باشا. وتعبيراً عن امتنانه يمارس رضوان باشا ضغوطاً على والد حسن عندما يسمع بالقصة، وينجح في مصالحتهما، وتدعم رؤية الجد لحفيده لأول مرة عملية الصلح.

ونظراً لكونها العمل المسرحي الأول لتيمور فإن مسرحية **عصفور** تعتبر نسبياً عملاً متميزاً، كفؤاً، ذو حبكة محكمة سريعة، وحوار مفعم بالحياة. وجو المسرحية مصري وشخصياتها مصرية بحتة. وهي شخصيات مقنعة، لم تصنف إلى مقتمة أو مشرقة. فالأب الذي وصف مع بعض المبالغة بأنه خليط من «هاريجون»

و«مسيوجوردين» - شخصيات لموليير - هو في الواقع كتلة مسلية من المتناقضات، كما أن الابن ليس بضحية بريئة للظروف. والفكرة الرئيسة ليست الصراع بين الأجيال فحسب، بل النتائج الخطيرة للتربية التقليدية، المبالغة في الشدة، ورغم أن الحبكة ترتبط بفئة صغيرة من الطبقة العليا، إلا أن الكاتب ينجح في إثارة مسائل أوسع، متعلقة بالمجتمع المصري بصورة عامة، مثل العلاقة بين القرية والمدينة، والحالة المتغيرة للقيم الاجتماعية في ذلك الوقت. ورغم موضوعها الجاد فإن المسرحية لا تخلو من المرح، كما نجد من التقليد السخيف المضحك للعادات الغربية الظاهرية لدى الطبقات العليا في المجتمع المصري، أو كالمرح المترتب على تصرفات الخادم النوبي ولغته، وقد كان هذان العنصران، كما رأينا، مصدرين منفصلين للفكاهة في مسرحيات صنوع. وبخلاف **عصفور**، تتناول مسرحية **عبدالستار أفندي** حياة عائلة مصرية من الطبقة المتوسطة. غيرأن المسرحية تحمل خصائص مشابهة للمسرحية الأولى. فهي تتناول الصراع بين الأجيال، والطغيان داخل العائلة - رغم أن الطاغية هذه المرة هو الابن ضد والده - والخطر المحدق بالقيم التقليدية، بسبب قشور التغريب التي تؤدي إلى اضمحلال سلطة الوالدين. **وعبدالستار أفندي** موظف مدني بسيط، تسيطر عليه زوجته السليطة، نفوسة، والواقعة بدورها رهن إشارة ابنها المدلل، العاطل، الاتكالي، عفيفي. ويخطط عفيفي، بمساندة أمه، ومساعدة الوصيفة الشابة، هانم، لتزويج أخته الكبرى، جميلة، ضد رغبتها إلى صديقه الأفاق، فرحات، الذي يعده بدوره أن يزوجه ابنة أحد معارفه الأرستقراطيين الأغنياء. وينجح عبد الستار، الذي يدرك نوعية ابنه، بصعوبة في إفساد الخطة بمساعدة خادمه خليفة وبمواتاة كثير من الظروف والصدف، ويزوج جميلة لبليغ، وهو شاب مستقيم يحبها وتود هي من طرفها الاقتران به. ومسرحية **عبدالستار أفندي** مثل **عصفور** جيدة التركيب، ذات حبكة سريعة الحركة، وكمٍ من المرح لا يستهان به، ينبع من اللغة والشخصية والموقف - رغم وجود آثار **لطرطوف** في مشهد التجسس المضحك، وفي النهاية

المفتعلة. ولكن القوة الحقيقية لتيمور تكمن في تصويره للشخصيات في هذه المسرحية، والتي تبدو بمثابة بهو رسام يعج بالصور المثيرة. فعبدالستار، على سبيل المثال، ضعيف وعاجز ولكنه قادر على لحظات شجاعة وتأكيد للذات. كما أنه سريع التأثر بسحر المرأة، ويعاني، تعويضاً عن تحقير زوجته له، من صورة مخطئة لذاته بوصفه رجلاً فاسقاً مغوياً للنساء. وزوجته نفوسه يهابها الجميع، ماعدا ابنها، وتبرر مزاجها السيئ بدعوى أن الأرواح الشريرة تتملكها. أما عفيفي، ابنها السيئ، العاطل، المجرد من المبادئ، فانه يتصرف كأنه سيد من الطبقة المرفهة، معتقداً أن عضويته في مجتمع الهواة المسرحيين، وفي جمعية الرفق بالحيوان، يؤهلانه لمكانة اجتماعية عالية. ويضطهد هذا الشاب أفراد المنزل بأكملهم لمرض أحد كلابه، ويعامل والده بوضاعة، متهماً إياه بالجلافة، والتخلف، وعدم القدرة على تقدير المستوى الثقافي الراقي لابنه، إضافة إلى أنه لا يتوانى عن التضحية بسعادة أخته لمصلحته المالية. والخادمة، هانم، ليست بأقل إثارة، فهي من أكثر الشخصيات حيوية وتميزاً في عمل تيمور: تدرك قوة إغرائها، وتستخدمها لشق طريقها في الحياة، بإغواء عبدالستار وابتزاز المال منه، وإغواء الخادم العجوز، خليفة، بقصد السخرية والأذى. أما إعطاؤها المال لعفيفي فسببه إيهامه إياها أنه سيتزوجها، إلا أنها حين تدرك مخططه في الزواج بأخرى، تتحول إلى منافسة مروعة لا يستطيع أحد، ولا سيدتها نفوسة، الصمود أمامها.

وفي مسرحيته الأخيرة يعود تيمور إلى عالم الطبقة العليا الذي يعرفه حق المعرفة. **الهاوية** مسرحية بورجوازية مأساوية، يتطرق فيها الكاتب إلى مشكلة إدمان المخدرات في المجتمع المصري الأرستقراطي، وآثاره المدمرة خصوصاً على الزواج. فأمين شاب غني منغمس في الملذات، ويعيش مع زوجته رتيبة التي تتكلف تقمص عادات الغرب، ومع أمه الأكثر تقليدية في منزل ميسور في القاهرة. وبدلاً من أن يصلح الزواج شخصيته كما تمنت أمه، أضاف إدمان الكوكائين إلي قائمة مزلاته، التي تضمنت شرب الخمر، ولعب الميسر، والزنا. ودفعته رغبته في الظهور بمظهرالإنسان المتحضر، بأن يعرف زوجته علي رفيقيه مجدي وشفيق، وهي خطوة

جرئيه في ذلك الوقت، لأنه من غير المقبول في المجتمع المسلم أن يظهر الرجل المسلم نساء بيته على أي رجل غريب على العائلة. وتكشف الأحداث مطمع شفيق في زوجة صديقه، وفي أرضه. إذ استغل صداقته ودفع بأمين إلى بيعه الأرض بسعر بخس، وخالف أمين في تلك الصفقة الخاسرة نصيحة عمه له. وكاد شفيق أن ينجح في إغواء زوجة أمين، لولا أن قطعت زيارتها له في بيته. كان كل من أمين ومجدي على علم بأن شفيق يستضيف امرأة متزوجة في بيته، وظن أمين أنها أخت مجدي، بينما كان مجدي يدرك بأنها زوجة أمين. ويكشف مجدي، تحت تأثير الكوكائين، الحقيقة لأمين الذي يطرده على الفور خارج المنزل. ويجبر أمين زوجته على الاعتراف، ويوشك أن يفتك بها، ناعتاً إياها بالمومس الخائنة، إلا أنها بدورها تتهمه بأنه الملوم على دفعه إياها إلى حافة الخيانة، بسبب إهماله لواجباته الزوجية. وتحت تأثير الصدمة، وبسبب كمية الكوكائين التي تعاطاها، تثور ثائرة أمين ويقتله الغضب.

والهاوية مسرحية جيدة التركيب، تخدم كل كلمة من كلماتها الهدف الفني المسرحي، من تقدم في الحبكة، أو رسم للشخصيات. ولذلك نجد أن جميع الشخصيات خرجت مفعمة بالحياة ومتفردة بعضها عن بعض. وينطبق هذا على صديقي أمين: مجدي الفتي اللعوب، المزعج، المفلس، الذي يعيش اللحظة غير آبه بإفلاسه، تختلف شخصيته عن شفيق الموصوف بأنه، قوي، متجرد من القيم، يخطط لاغتصاب أموال صديقه وزوجته. أما أمين وزوجته فإنهما شخصيتان مقنعتان جداً، وتتطوران بتقدم الأحداث في المسرحية. فأمين، مثل عفيفي، دللته أمه بتنفيذ كل رغباته بعد أن فقد والده طفلاً، وكانت النتيجة أنه أصبح رجلاً ضعيفاً، منغمساً في الملذات. وتتدهور أوضاعه بسرعة، ويحطمه تمرده ضد القيم التقليدية لأسرته، وإساءته الظن بعمه، إضافة إلى إدمانه الكوكائين. ومن جهة أخرى، نجد زوجته تنمو، تحت ضغوط الأحداث، من فتاة سطحية مدللة من الطبقة الوسطى، تهتم بالحياة الاجتماعية وارتياد المسارح، ودور الأزياء، إلى امرأة مصرية

متحررة باتزان، تنقذ شرفها في اللحظة الحاسمة، وتواجه إهمال زوجها دون أدنى شعور بالنقص. ورغم أن المسرحية تتناول إدمان المخدرات، إلا أنه مما لاشك فيه أن تيمور فجر في رسمه لرتيبة قنبلة في سبيل تحرير المرأة المصرية، وأن **الهاوية** يمكن أن توصف بحق بأنها نداء للعلاقات الناضجة المسؤولة بين الشريكين في الزواج. ورغم أن هذه المسرحية أهملت لعدة عقود، إلا أن كل من شاهدها على المسرح عندما ظهرت في تلك الآونة - بما في ذلك النقاد الذين اكتشفوها بعد أربعين سنة - اعتبرها أفضل مسرحية كتبها محمد تيمور. وعلى أي حال، تحمل المسرحية شواهد عديدة بأن وفاة تيمور المبكرة حرمت عالم المسرحية المصرية من شخصية واعدة.

أنطوان يزبك

يشكل الزواج الفكرة الرئيسة فيما يسلم به جدلاً على أنه أفضل عمل مأساوي كتب بالعامية المصرية خلال النصف الأول من هذا القرن، ألا وهو مسرحية انطوان يزبك: **الضحية**، التي وجدت نجاحاً باهراً عندما عرضت على المسرح لأول مرة عام 1925م. غيرأنها أهملت بلا مبرر لدى النقاد فيما بعد، إلى أن أخرجها محمد مندور من طي النسيان عام 1959، في كتابه **المسرح النثري**. ويصف مندور المسرحية بأنها تتناول المشكلات التي تنشأ من زواج المصريين بنساء أوروبيات. إلا أن هذا موضوعاً واحداً من موضوعاتها العدة.

حمام باشا لواء متقاعد من الجيش، يقع، بعد زواج قصير من أمينة، في غرام امرأة أوروبية، نوريسكا، ويتزوجها بعد أن يطلق زوجته الأولى. ورغم أن زواجه الثاني استمر عشرين عاماً إلا أنه برهن على فشله الذريع. ونتج عن ذلك الزواج ابن، أسماه عثمان، وهو شاب مفرط الحساسية في سنته الأخيرة في المدرسة، ويعيش مع الأسرة في البيت ابنة أخ اسمها ليلى، فقدت أبويها منذ بضع سنوات مضين، ويكن عثمان في قلبه عاطفة لها، وتبادله الفتاة العاطفة. وبسبب زواجه التعيس نجد حمام الآن رجلاً مريضاً، بحاجة إلى الرعاية الصحية، التي تقدمها له

المرضة حفيظة، والتي يستهل وصولها المكان أحداث المسرحية. ويتبين أن حفيظة هي زوجته الأولى أمينة، التي امتهنت التمريض لتعول نفسها، بعد شظف العيش. ويمسه عطفها عليه، ويحس بتأنيب الضمير على قسوته الماضية عليها، فيقرر أن يعوضها عنها بالزواج. ويتزوجها بالفعل، ويكون معها بيتاً، رغم أنه لا يزال متزوجاً من نوريسكا. ويأخذ ابنة أخيه ليلى معه، لينقذها من التأثير المفسد لزوجته الأوروبية. ومن الطبيعي أن نجد عثمان مكتئباً، نتيجة للشقة بين أبويه، ولانفصاله عن ليلى أيضاً. وتعرج نوريسكا على منزل حمام لتناقش الوضع الجديد مع أمينة، وتواجه زوجها الذي يعلن طلاقها منه في حموة غضبه، ويجردها من حضانة عثمان. ويشهد عثمان اللحظات الأخيرة من الموقف الغاضب بين والديه، ويكون لذلك تأثير مدمر عليه. وعندما يقرر الوالد إرسال ليلى لتعيش مع عمة لها بعيداً عن إغواء ابن عمها، يقوم عثمان في نوبة من اليأس بوضع نهاية لحياته. وتؤدي صدمة انتحاره إلى فقدان ليلى لعقلها. ويفكر حمام، النادم على تصرفاته، في الانتحار، إلا أن المنظر المحزن لليلى العاجزة يجعله يغير رأيه. وفي اللحظة التي يقرر فيها حمام الذليل البقاء على قيد الحياة ليواجه نتيجة أعماله، تصل نوريسكا التي سمعت لتوها عن انتحار ابنها، وقد تملكها الغضب، وتقتله بالرصاص، عقاباً على الضرر الذي ألحقه بكثير من الناس.

هذا باختصار ملخص الحبكة الأساسية في المسرحية - إذ توجد هناك أيضا حبكة ثانوية ترتبط بمؤامرة فاشلة في الجيش يتورط فيها زملاء حمام السابقون من صغار الضباط - وقد يكشف الملخص الجانب العاطفي المسرف في الإثارة (ميلو دراماتيكي) في مسرحية **الضحية**، الأمر الذي قد يطمس ميزة المسرحية التي تعدعملاً حساساً، كتب بعناية، بعيداً عن المفأجات المثيرة والقولبة السطحية، التي تسم عادة المسرحية العاطفية (الميلو دراما). إذ يهيئونا الكاتب هنا ببراعة للأحداث المقبلة، إضافة إلى خلقه لشخصيات مركبة مقنعة تثير تعاطفنا الحقيقي. والضحية جيدة التركيب، وحسنة التنظيم، إلى درجة تجعلها تفوق أية مسرحية عربية أخرى في تغلغل عنصر التعبير المأساوي الساخر داخلها. وترقى لأول مرة

في فن كتابة المسرحية اللهجة العامية إلى مناص شعرية عالية، ويخلق جواً قوياً، تكتسب فيه الأشياء نوعاً من الرمزية القوية المعبرة عن الحالة العقلية والعاطفية للشخصيات.

وعملية خلق الشخصيات حقيقة جديرة بالإعجاب. ففي شخصية حمام نجد البطل المأساوي المقنع حيث أعطيت شخصيته أبعاداً واسعة. فهو رب الأسرة الطاغية، المتسلط، المعتاد على إصدار الأوامر، غيرالمحتمل للمعارضة. وتفجرات غضبه ذات كم هائل مخيف. فالمواجهة مع نوريسكا تعد أحد أكبر المواقف التي لا تنسى في الحرب بين الجنسين في المسرحية المصرية. وكثافة الصراع تذكر بأعمال سترنيد بيرج، فزلة حمام القاتلة هي جهله بذاته، إذ يتوهم من خلال رؤيته المحدودة - الواضحة - وعقله العسكري، النمطي، الضيق، أن جميع مشكلاته وقعت نتيجة لزواجه من امرأة أوروبية، وتطليقه المتهور لزوجته الأولى. ويتضح أن ما يبحث عنه، في واقع الأمر، ليس بزوجة مصرية، وإنما زوجة خاضعة تقبل الظلم. وكما تشير نوريسكا - التي تبدو بوضوح امتداداً لنورا في إبسن- في مواجهتا له، إلى أنه يريد السيطرة على عقل زوجته، لا بدنها فقط، وأنه فشل في فهم حاجتها إلى الاستقلال الذهني. إذ نسب هذه الحاجة إلى كونها امرأة أوروبية، متجاهلاً بذلك ملحوظة نوريسكا أن الاحتياج عالمي، ستحسه النساء المصريات أيضا ذات يوم، وإن لم يكن قد شعرن به الآن. ولا يدرك حمام على الإطلاق التركيبة المعقدة للحياة، التي تمنح التفرد للبشر، وتجبرهم على التصرف بطريقة قد تبدو غير منطقية. وقد كان من الأسهل عليه أن ينظر إلى نوريسكا على أنها امرأة أوروبية، لا على أنها نوريسكا الشخصية المتفردة. كما أنه يفشل في فهم إمكانية إقدام الشباب على الانتحار بسبب الفشل في الحب أو الامتحانات المدرسية. غير أن حمام بلا شك يكسب تعاطفنا بسبب اهتمامه بعائلته، وبزملائه، وبسبب معاناته وندمه. وفي غضون أحداث المسرحية يتدمر موقفه العقائدي كلية، ويسبب له انهيار عالمه من حوله آلاما نفسية مبرحة. ويحل الذل، والشك، والترد، محل كبريائه وغطرسته، الأمر الذي يدفعه إلى التفكير في الانتحار. وإنه لأمر مأساوي بحق أن

تقضي علبه رصاصة نوريسكا، في اللحظة التي تعلم فيها كيف يتحمل المسؤولية بتقبل الحياة بعد مذلة.

وإحدى المميزات الجديرة بالذكر لهذه المسرحية أنها رغم ارتباطها القوي بإطار اجتماعي معين، وبمشكلات متعددة في المجتمع المصري، مثل مكانة المرأة في مصر، وتسلط الآباء، إلا أنها مسرحية تهتم بالعلاقات الإنسانية أولاً. وتوضح مدى الدمار الذي يسببه إصرار الجيل الأكبر على تحقيق مآربه، للجيل الأصغر، المفرط الحساسية السريع التأثر.

الإنجازات في مصر: مقارنة ببقية العالم العربي

بالإمكان القول بلا تردد بأن المسرحية العربية بلغت بأعمال إبراهيم رمزي، ومحمد تيمور، وأنطوان يزبك سن النضج. ويمكن قياس مدى السبق الذي حققته المسرحية لمصرية على المسرحية العربية إذا ما قورنت إحدى المسرحيات المصرية بأفضل المسرحيات غير المصرية في تلك الفترة، والتي ذكرها جاكوب لانداو في كتابه **دراسات في المسرح العربي والسينما** (فيلادلفيا، 1958، ص 117-118) على أنها مسرحيات جيدة، ومنها مسرحية **الآباء والأبناء** (1917م)، للأديب والشاعر اللبناني ميخائل نعيمة (1889-1988). وهي مسرحية قننت لتصور الصراع بين الأجيال، وتوضح حاجة الشباب للتمرد ضد التقاليد القاسية والبالية لدى الكبار. وفي واقع الأمر لا تتعدى الآباء والأبناء كونها «مشجاة» ذات حبكة غير مرضية، وشخصيات ضحلة غير مقنعة، ومناقشات مغالية في التجرد، وحوار خاطئ متصدع، لجأ فيه نعيمة – بشيء من عدم الانتظام – إلى الأسلوب الذي دعمه فرح أنطوان بجعل المتعلمين يتكلمون المصطلحات الأدبية، ووضع العامية في أفواه البقية، بدلاً من اختيار العامية أو الفصحى. وكان لذلك الترتيب نتائج مسيئة للواقع كأن يتحدث أخوان بعضهما إلى بعض بلغة مختلفة.

واختار سعيد تقي الدين (أفضل كاتب مسرحي لبناني) مثل نعيمة، الفصحى للطبقات العليا في المجتمع، والعامية للقرويين، وسكان عالم الرذيلة والإجرام، في أفضل مسرحياته، **لولا المحامي** (1924). غيرأن الأمر المثير للدهشة هو أنه جعل رئيس عصابة اللصوص يتكلم الفصحى. ومقارنة بالمسرحيات المصرية التي ناقشناها، لا يمكن اعتبار مسرحية **لولا المحامي** إلا «مشجاة» ذات نهاية سعيدة تنتصر فيها الفضيلة ويهزم الشر. وأحداث المسرحية غير محتملة الوقوع، وعملية خلق الشخصيات داخلها بدائية، والحوار غير مستقر.

وبنهاية العقد الثالث من هذا القرن، استقرت بعض قواعد المسرحية المصرية. ففيما يخص لغة الحوار - وهو أمر لا يمكن أن يقال إنه استقر حتى اليوم - نجد بصورة عامة أن المسرحيات المرتبطة بمصر المعاصرة، والتي صممت لتؤدى على المسرح، كانت تكتب بالعامية بينما كانت الفصحى، أو الأشكال المبسطة منها، تستعمل في المسرحيات ذات الموضوع التاريخي. وفي العقد الثاني والثالث، تمكن كتاب المسرح المصريين من كتابة مسرحيات - بالفصحى والعامية - ذات مميزات كبيرة وهامة تجعل نقاد الأدب يتناولونها بجدية. وفي جميع أنواع المسرحيات، سواء كانت فكاهية اجتماعية ناقدة، أم واقعية جادة، أم مأساوية، أم تاريخية، لم تعد المسرحية المصرية تعاني من مشكلات طفولية بسيطة. وكما أشرت في كتابي **المسرحية العربية المبكرة** (ص 134)، الشخصيات عادة مقنعة، تفصح عن ذاتها في حوار طبيعي واضح، وتتطور ضمن إطار خطة معقولة محكمة . والعالم الذي تقطنه هذه الشخصيات مصري، وكذلك اهتماماتها ومشكلاتها، جميعها مصرية. وتبرز داخل هذه المسرحيات بجلاء المسائل الجدلية لذلك العصر، التي تتردد ما بين تحرير المرأة، والعلاقة بين الجنسين، والصراع بين الأجيال، وتحتد جميعها بسبب انتقال المجتمع من النمط التقليدي إلى الحديث، وبسبب دخول القيم في طور تدفقي، إلى مشكلات اقتصادية وسياسية، مثل التضخم المالي الذي تبع الحرب، وصراع القوميين للاستقلال، وأخيراً إلى التوتر الدائم بين المدينة والريف.

وبنهاية العشرينيات، بدأت الحكومة المصرية تأخذ خطوات إيجابية في سبيل تشجيع المسرح المصري الجاد، الذي بات يواجه تهديداً من المسرح الشعبي التجاري. فقد منحت الحكومة جوائز لكتاب المسرح، ومنحاً دراسية لدراسة فنون المسرح والتمثيل في أوروبا، كما أسست مدرسة للفنون المسرحية عام 1930. وببداية الثلاثينيات، اكتسب فن المسرحية والتمثيل في مصر، على الأقل من الناحية الرسمية، قدراً لا يستهان به من التقدير لعدة أسباب، منها تزايد عدد المتعلمين وأفراد الطبقة العليا - مثل محمد تيمور ويوسف وهبي - المهتمين بفن المسرح من جهة، وبتطوير النقد المسرحي من جهة أخرى، وقيام هؤلاء بنشر كتاباتهم بادئ ذي بدء في صحف محلية، ثم في مجلات متخصصة في مجال المسرح، والتي بدأت تملأ الساحة من بداية العشرينيات. وبرز عنصر آخر في مجال دعم فن المسرحية والتمثيل، ألا وهو اهتمام الكاتب والناقد الكبير طه حسين بهذا الفن. وكذلك اهتمام الشاعر الكبير ذي السمعة العالية في العالم العربي، أحمد شوقي، بكتابة المسرحية الشعرية خلال السنوات الأربع الأخيرة من حياته (1928-1932)، وذلك بعد أن كتب ضمن الإطار العربي التقليدي لسنوات عدة. لقد ساعد هذا التحول على جعل المسرحية نمطاً أدبياً مقبولاً. ولا ينبغي أن ننسى توفيق الحكيم (1898-1987)، لأنه بإيجاز أفضل وأشهر شخصية في تاريخ فن المسرحية العربية، وقد تلقى تجربته المسرحية الأولى في غضون هذه الفترة، رغم أن عطاءه بوصفه كاتباً مسرحياً ينتمي إلى مرحلة متأخرة أكثر تطوراً في تاريخ هذا النمط الأدبي.

* * *

الفصل العاشر

المسرح العربي منذ الثلاثينات

بحلول الثلاثينات من القرن العشرين ترسخ المسرح في التربة المصرية: فالبذور التي زُرِعت في العقود الماضية بدأت الآن تؤتي أكلها. فبدأ مرتادو المسرح المصريون يألفون حضور ممثلين وممثلات جيدين، خاصة جورج أبيض الذي كان قد تحصل على تدريب في فرنسا. وقُدِّم لهم أيضاً مفهوم المخرج (عزيز عيد)، ومفهوم مدير المسرح والمنتج (يوسف وهبي)، وفرقة مسرحية مدربة تدريباً عالياً (فرقة رمسيس التي أنشئت سنة 1923)، ثم أنشئت فرقة مسرحية تحت مظلة الحكومة (1935) وأعطيت مساعدة مالية ووضعت تحت إدارة مشتركة بين شاعر ذي اهتمامات ثقافية واسعة ومتنوعة، وهو خليل مطران، وبين بعض أبرز أدباء ذلك الوقت، بمن فيهم طه حسين. وليس أقل أهمية من هذا ظهور توفيق الحكيم الكاتب المسرحي الموهوب، الذي سخّر أفضل إمكاناته لكتابة المسرحية، وسيصبح عما قريب، بفضل عمله الشاق وحضوره الدائم على الساحة، الكاتب المسرحي الوطني لمصر.

أما الأربعينات فقد جلبت معها مرشحاً آخر للمسرح. فالمعهد العالي لفن التمثيل العربي، الذي كان قد أجبر على الإغلاق بعد ظهور قصير سنة 1931، أعيد

افتتاحه سنة 1944، ورأسه زكي طليمات الذي كان قد تحصل على تدريب مناسب. وأخيراً بدأت الفنون المسرحية تلقى اهتماماً جاداً من الدولة.

لقد أطلق الرواد صيحاتهم بأن المسرح ليس منزلاً للإنحلال الخلقي، بل منزلاً لتعليم الناس وإعادة تعليمهم، فهو ليس بأقل في ذلك من المدارس.

ظهور المسرح الشعري

اكتسب المسرح العربي مكانة أكثر احتراماً عندما انضم الشاعر المرموق أحمد شوقي إلى صفوفه (1868-1932)، فقد أرسل إلى فرنسا لإكمال تعليمه العالي في دراسة القانون، بيد أنه وقف بنفسه مباشرة على أمجاد المسرح الفرنسي الكلاسيكي. وعلى مسرح راسين وكورنيل على وجه الخصوص، وكذلك على مسرح شكسبير.

لقد كتب مسرحيته الأولى في باريس سنة 1893 وسماها «**علي بيه الكبير**»، لكنها لم تلق تشجيعاً كبيراً من راعيه، ولم ينقحها إلا بعد عدة سنوات من عودته إلى مصر عندما شعر بأنه يستطيع أن يأخذ على عاتقه مهمة تقديم المسرح الشعري العربي.

لقد كتب شوقي سبع مسرحيات، كلها شعرية ماعدا واحدة. وأخذ موضوعات مسرحياته من التاريخ المصري القديم (**قمبيز** 1913، ومن تاريخ مصر تحت الحكم البطلمي **مصرع كليوبترا** 1929 ومن التراث الشعري العربي **مجنون ليلى** 1931، ومن تاريخ مصر المملوكي **علي بيه الكبير**، ومن تاريخ الأندلس **أميرة الأندلس** 1932 وهي المسرحية النثرية الوحيدة، ومن الحياة المصرية في زمنه مثل مسرحية (**الست هدى**) التي نشرت بعد وفاته. وترك مسرحية ثامنة غير مكتملة بعنوان «**البخيلة**».

ومن المتعارف عليه أن أحمد شوقي قد كان تحت تأثير مسرحيات راسين

وكورنيل وشكسبير التراجيدية عندما كتب مسرحياته الشعرية. فمن راسين على وجه الخصوص، أخذ موضوع الحب مقابل الواجب وأدار أحداث مسرحياته حول هذا المحور. وهذا هو الشأن على وجه الخصوص في مسرحيته «**مصرع كليوبترا**» التي تحولت فيها - في الواقع - ملكة مصر وعشيقها الفارس المستهتر إلى مجرد دمى تتقاذفها ولاءات متعارضة تارة للحب وتارة للواجب. حاول شوقي أيضاً أن يدفع عن كليوبترا التهمة الرومانية القائلة بأن كليوبترا قد كانت ذات إدارة قوية تهدف إلى إسقاط روما من خلال إغراء قياصرتها الواحد تلو الآخر. فعوضاً عن هذه الصورة المشينة لكليوبترا، يقدمها شوقي بوصفها عاشقة لوطنها متيمة بحبِّه، يُعد انتحارها آخر تضحية تقدمها لوطنها. لقد فضلت الموت على عار تسليم وطنها ونفسها إلى الوصاية الرومانية. ويموت أنطونيو أيضاً لينقذ نفسه من عواقب هزيمته في معركة أكتيوم. وبينما هو يلفظ أنفاسه الأخيرة، يصرح بفخر أنه محارب فشلت الحرب في استبعاده، وشخص اختار أن يموت تحت لواء الحب.

وعلى الرغم من أهداف العمل النبيل، فإنه يفشل في إقناعنا درامياً. فالشعر صاخب في بعض الأحيان، وجميل ورقيق في بعض الأحيان الأخرى، بيد أن الشاعر لم يقترب من اصطناع الأداة الدرامية المناسبة التي لم يستطع من خلالها نحت شخصياته وإدارة أحداثه وإحداث الصراع اللازم لكل المسرحيات التراجيدية الجيدة. وبصراحة، فإن الشعر في المسرحية غنائي جداً إلى درجة أنه قد اقترح أكثر من مرة بأن تحول مسرحيات شوقي إلى (**أوبرات**) مسرحيات غنائية حيث يُتَوقَّع أن يكون أملها في النجاح أكبر.

ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن المسرحيات الشعرية الأخرى. إن ما ينقصها هو غياب وجهة النظر الدرامية، أي شعور بالضرورات الحقيقية للفن الدرامي. إن من غير العدل بطبيعة الحال أن نتوقع هذا من شاعر كان يكتب بالشعر العربي القديم الموزون المقفى، وكان فخوراً بكونه قادراً على التعبير عن فكرة كاملة أو على تصور جاد في إطار بيت شعري واحد. وعلى الرغم من أن أحمد شوقي قد

حاول أن يجدد الشعر العربي، إلا أن غايته لم تكن إلغاء القافية أو إلغاء مفهوم البيت الواحد بوصفه أساس المنظومة الشعرية. وما حدث في بعض الأحيان عندما أراد أن يقيم حواراً هو أنه كتب مقطوعة شعرية كاملة ثم قسمها بعد ذلك بين شخصية أو أكثر، وهذا. بطبيعة الحال، قلما ينتج دراما جيدة أو حتى سيئة.

إن من اللافت للانتباه هو أن أحمد شوقي عندما قرر أن يتخلى عن الموضوعات التاريخية ويكتب عن المشهد المعاصر في مسرحيته «**الست هدى**» أظهر علامات واضحة تدل على مهارة جيدة في كتابة المسرحيات، فمسرحية «**الست هدى**» تنتمي بوضوح إلى كوميديا النقد الاجتماعي وليست بعيدة كثيراً عن كوميديا كنجريف أو إلى كوميديا جولد سمث الأسهل والأقل تقييداً. وسبب نجاح أحمد شوقي هنا يكمن في حقيقة أنه استمد شخصياته من قطاع من قطاعات الحياة المصرية يعرفه جيداً. وعوضاً عن أن يكون الشكل الشعري القديم عائقاً، فإنه قد زود المسرحية بكوميديا مصحوبة بمفارقة ناجعة صادرة عن التباين بين الشخصيات العادية واللغة الشعرية العالية التي كانوا يستخدمونها.

اقتفى الشعراء الأقل شأناً آثار أحمد شوقي مستخدمين الشكل الشعري القديم نفسه، مع كل العوائق التي أشرنا إليها آنفاً. بيد أنهم خرجوا بمكسب أقل. وأحد هؤلاء الشعراء هو عزيز أباظة (1898-1965) الذي أخذ موضوعاته في الغالب الأعم من التاريخ العربي. وكانت تنقصه المعرفة بالمسرح التي تحصل عليها شوقي في باريس. فنزعته كانت غنائية تماماً. وكان اختياره للغة غير موفق، لأنه كان مغرماً على وجه الخصوص بالكلمات الفخمة التي نادراً ما كانت مناسبة للتعبير الدرامي، ظاناً أنها هي البلاغة. ويصور حقيقة وضعه حواشي لشرح الكلمات النادرة في مسرحياته المطبوعة مفهومه للأعمال المسرحية على أنها كتب أعدت أساساً للقراءة، أعني أعمالاً أدبية يجب تقديمها على هذا الأساس، بغض النظر عن القيمة الدرامية. وقد كتب أباظة عدة مسرحيات تعاني كلها تقريباً من جوانب القصور هذه.

لقد جاء الجيل الأصغر سناً لينتج مسرحيات شعرية تقترب بصورة ملموسة أكثر من الفن الدرامي. فعبدالرحمن الشرقاوي (1920-1987)، الذي كان واحداً من مجموعة من الشعراء الذين كانوا يدعون في الأربعينات إلى الشعر «الجديد» ويكتبونه، انصرف في الخمسينات إلى كتابة المسرح الشعري. فلقد كتب قصيدة لفتت كثيراً من الأنظار سماها «**من أب مصري إلى الرئيس ترومان**» أظهرت نزعة درامية، ساعدتها الحرية التي قدمها تخلي الشعر الجديد عن القافية ومفهوم وحدة البيت. وأصر الشعراء الجدد، عوضاً عن هذا، على الوحدة العضوية المنبثقة من القصيدة كلها نتيجة التفاعل بين الموضوع والشكل ووجهة النظر. ولذلك لم يكن الدخول إلى مجال المسرح الشعري صعباً جداً.

فالشعر، بعد أن أصبح الآن أكثر مرونة، سَهُلَ أمر تحويله إلى نوع معين من الأداة الدرامية التي كان بإمكان الشرقاوي أن يستخدمها ليرسم الشخصية ويخط المواقف. وقد سهل هذا أيضاً اختيار الكاتب الدرامي لموضوعاته. فاستخدم لمسرحيته الأولى «**مأساة جميلة**» (1962) قصة الفتاة الجزائرية التي اتجهت إلى حرب العصابات للمساعدة في تحرر بلدها من الفرنسيين. فبعد أن تعرضت إلى أبشع أنواع التعذيب، برزت بوصفها «**جان دارك**» زمانها. ففي قصتها استطاع الشرقاوي أن يجد متنفساً لموهبته البلاغية والغنائية، وكذلك للتعبير عن آرائه السياسية. لا شك في أن مكسباً قد تحقق في الطريق إلى الدراما الشعرية بالمعنى الصحيح، بيد أن الهدف لايزال بعيداً: واقترب الشرقاوي منه في مسرحياته اللاحقة، خاصة في مسرحية «**الحسين ثائراً**» وتتمتها «**الحسين شهيداً**» (1969).

ومرة أخرى يختار الكاتب المسرحي شخصية من الحياة الواقعية يمكن تحويلها بيسر إلى بطل تراجيدي. فلقد عُرضت شخصيّة الحسين بن علي...، عرضاً يصوِّره شاباً ملتزماً صافي السريرة مصمماً على عبادة الله وطاعة رسوله من خلال تصحيح الباطل. فخصمه، الخليفة معاوية، ارتكب عدواناً سياسياً يقترب من الإثم عندما أجبر الناس على اختيار ابنه يزيد خليفة له، هادماً بذلك مبدأ الشورى الذي يُرجع

إليه عند اتخاذ قرار سياسي أو ديني خطير. وليس لدى الحسين من سبيل آخر إلا حمل السيف، وهو يعرف سلفاً أن النصر لن يكون حليفه دون جيش شديد التفوق. لقد قدر له أن يُختار ليخوض معركة، بغض النظر عن النتيجة. فالمعركة هي التي تضفي العظمة على الإنسان لا عاقبتها. وعلى الرغم من هزيمته فإن روحه تظهر منتصرة.

لقد صوّر الحسين بصورة مقنعة على أنه بطل. فعلى الرغم من أن الصراع الذاتي الذي يحتدم في نفسه قليل أو منعدم، فإن شعوره بالأسف تجاه ما يحدث من حوله يعطيه البعد التراجيدي الذي يجده المرء في شخصية كوريليا أو هاملت. إن جزءاً من النجاح الذي يحققه الشرقاوي هنا يعزى إلى اختياره شخصية الحسين التاريخية، التي حولتها أجيال من المسلمين الأتقياء إلى شخصية خرافية. فلقد قام الشيعة المخلصون طيلة عدة قرون بإعادة تمثيل استشهاد الحسين كل سنة في الشوارع في حفلات التعزية... لا شك في أن مسرحية الشرقاوي تمتح من التعاطف الدفين مع الحسين. ولقد ساعد الشرقاوي أيضاً التطور الذي أحرزه شعره في طريقه إلى أن يصبح دراميا. ومع ذلك، فإن هذا التطور محدود نوعاً ما، لأن الشعر لم يتخلّص تماماً من الغنائية. وعلى الرغم من أن الشرقاوي يكتب لخشبة المسرح، فإنه لا ينسى أبداً أنه شاعر أساساً، ولذلك فإنه لم يبدع مسرحاً شعرياً بالمعنى الصحيح.

لقد قدر لشاعر أصغر منه سناً، هو صلاح عبدالصبور (1931-1981)، أن يكتب ما يمكن أن يعد إلى حد ما دراما شعرية. لقد كان عبدالصبور أكثر حساسية من الشرقاوي، وامتلك ذوقاً أرفع من ذوقه، وفاقه في امتلاكه معرفة أفضل بالأدب العربي، قديمه وحديثه، وكذلك في قراءاته الواسعة في الأدب الغربي، خاصة شعر ودراما ت. إس. إليوت، الذي أحبه حباً جماً، شأنه في ذلك شأن كثير من الكتاب والدارسين والنقاد الاخرين في الأربعينات والخمسينات في مصر. وكان من معلميه أيضاً شكسبير والكتاب المسرحيون الإغريق. لقد بدأ صلاح عبدالصبور، مثل الشرقاوي، بكتابة الشعر الذي يعكس موهبة درامية واضحة، كما نجد في قصيدته

المدهشة «**شنق زهران**»، التي تعالج المصير المأساوي لبعض الفلاحين المصريين الذين حاولوا أن يمنعوا حمامهم الثمين من رصاص مجموعة من الجنود البريطانيين الذين خرجوا للصيد. فقد توفي أحد الجنود نتيجة ضربة شمس وحُمّل كل أهالي قرية دنشواي المسؤولية عن وفاته. فحوكم زهران وفلاحون شباب آخرون محاكمة عاجلة ثم شنق في مكانه. لقد أصبحت هذه الحادثة (التي وقعت سنة 1906) شأناً وطنياً، وصارت لذلك علامة فارقة ورمزاً في حركة التحرير الوطنية.

وعندما بدأ صلاح عبدالصبور كتابة مسرحياته الشعرية فإنه كان قد وسع مجاله ليشمل كل شكل من أشكال الاحتجاج ضد الظلم. فمسرحية «**مأساة الحلاج**» تصور شخصيّة هذا الإشراقي.. الذي عاش في القرن التاسع (الثالث الهجري) وهو يحاول - دون جدوى - أن يدافع عن حقه في الرأي ضد الحكم الاستبدادي. بيد أنه كان يشبه المسيح إذ خذله أعداؤه وأصدقاؤه على حد سواء.

وتوظف مسرحيةُ «**ليلى والمجنون**» وهي مسرحية شائقة أخرى كتبها عبدالصبور سنة 1971، مسرحية شوقي الشعرية التي كتبها حول الحب المحبط لليلى وقيس، بوصفها خلفية لرواية قصة معاصرة لمجموعة من الشبان والشابات الصحفيين الذين يعملون صفاً واحداً للقضاء على الظلم السياسي والاجتماعي الذي كان سائداً قبل ثورة سنة 1952.

فأحد محرري جريدتهم الثورية هو سعيد، قيس عبدالصبور، الذي أثقل حبه لليلى بكثير من الأعباء المضنية. فلقد رأى أمه الأرملة في الفراش مع زوجها الثاني الذي كانت تكرهه، وتزوجته فقط لتضمن الرعاية لها ولطفلها.

يفضل سعيد، الذي يشبه هاملت، أن ينظر إلى زوج أمه وكأنه «قاتل» أبيه، وإلى اضطجاع أمه معه على أنه خطيئة تقترفها أمه، التي تشبه جرترود، ولذلك كَرِه سعيد الحب الجسدي واشمأزت منه نفسه. فعندما تُسديه ليلى حبها الكامل..، يعرض عنها في تقزز: «الحب هو لعنتنا الأبدية، سقوطنا». وبما أن ليلى غير راغبة

في تضييع حياتها وحلمها في وضع حياة جديدة، فإنها تستجيب لنداء أحد أصدقاء سعيد، حسام، الذي كان ثورياً، ثم تحول إلى جاسوس. وعندما يكتشف أمرها وهي قائمة للتو من فراش حسام.. . يتمثل خطيئة والدته مرة أخرى أمام ناظريه. ويحاول قتل الجاسوس حسام. وبعد أن رأت ليلي انهيار سعيد انهياراً تاماً تكتشف أن حبها الحقيقي له هو وليس لحسام. تفرق التقاليد في مسرحية شوقي بين المحبين، أما في مسرحية عبدالصبور فإن سبب تعاسة العاشقين سبب شخصي وسياسي معاً. فالفقر والظلم الاجتماعي وفقدان الإرادة أمراض وطنية زرعت الشقاق والخيانة في صفوف الثوريين، وتصور ليلى من بعض الوجوه على أنها رمز لمصر. فليلى ومصر كلتاهما ضحيتان من ضحايا الحيرة والتردد والضياع والأنانية لدى محبيها ومؤيديها. فقد أخفق جيل كامل من الثوريين في الدفاع عن الثورة. غير أن هذا ليس النهاية، فإن كان سعيد، الرجل القوّال لا الفعال، قد أخفق، فسوف يأتي وقت يظهر فيه رمز جديد، سالاً سيفه، ليحل محل ذلك المهزوم، سعيد، الذي لا يحمل إلا قلمه في يده.

تنتهي المسرحية بمشهد القاهرة وهي مشتعلة بالنيران، والجماعة وهم يتفرقون في اتجاهات مختلفة. وهذا مشهد يذكرنا بوضوح بمسرحية إليوت «**حفلة الكوكتيل**». فزياد، الذي يشعر بالخزي لقضائه أمسية في بيت مشبوه، يقسم أنه لن يكتب كلمة أخرى؛ وسلوى، القبطية، تتخلى عن خططها للزواج من حسام وتقرر «الزواج من المسيح»، في الدير؛ ويذهب زياد وحنان إلى قرية صغيرة ليشرفا على روضة للأطفال؛ ويذهب سعيد إلى السجن بعد أن حكم عليه لمحاولته قتل حسام؛ بينما يقول رئيس تحرير مجلة المجموعة وقائدها، بعد أن رأى القاهرة تحترق ومجلته مغلقة: «ليس هذا الوقت وقتاً للكتابة ولا للتفكير ولا للغناء ولا حتى للحياة». وتؤكد صورة، تمثل دون كيشوت، معلقة على جدار مكتبه، قيادته الفاشلة للمجموعة.

لقد كان لعبدالصبور صلة أخرى مع إليوت هي: الرغبة في إشاعة المسرح

الشعري باستخدام نمط من الشعر يبدو وكأنه نثر، ولكنه يرتفع إلى ذروة الشعرية، وتزداد كثافته إذا تطلب ذلك موقف ما.

ففي مسرحية «**ليلى والمجنون**»، لا يختار عبد الصبور شخصيات تاريخية أو أسطورية أو فلكلورية كما يفعل في مسرحية «**بعد أن يموت الملك**»، وفي مسرحية «**الأميرة تنتظر**» تباعاً، لكنه يختار موضوعاً معاصراً مستفيدا مرة أخرى من مسرحيتي إليوت «**حفلة الكوكتيل**» و«**الموظف السري**». ومن الواضح أن النتيجة مرضية. ففي «**ليلى والمجنون**» يخدم الشعر غرض المسرحية جيداً: الموضوع والعرض والحوار ورسم الشخصية بكاملها. إنها تثبت أن من الأفضل معالجة الموضوعات المعاصرة من خلال المسرح الشعري، لأن القالب الشعري يجعل التراجيدي في المسرحية أكثر فاعلية لا العكس. وإذا ما أخذنا في الحسبان مسرحيات صلاح عبد الصبور الأخرى، فإن من العدل القول بأن هذا الكاتب الدرامي الدؤوب قد نجح في إنتاج مسرح شعري جيد.

فمسرحية «**الأميرة تنتظر**»، على سبيل المثال، هي حكاية شعبية تتآزر فيها تقنيات المسرح الشعبي المصري والدراما الإغريقية القديمة والنهضوية وشعر عبدالصبور المزخرف، لتنتج مسرحية شعرية شديدة الثراء.

وإلى المسرح الشعري تنتمي أيضاً مسرحيات شاعر أصغر سناً هو نجيب سرور (1932-1978). فخلافاً للكاتبين المتقدمين، تلقى سرور تدريبه على الفنون المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة وفي موسكو التي أرسل إليها في بعثة دراسية. لذلك فقد قدم سرور للمسرح موهبته بوصفه شاعراً، وتدريبه بوصفه مخرجاً وممثلاً في المستقبل. ففي سنة 1964 قدم مسرح القاهرة التجريبي، المعروف بمسرح بكيت، مسرحيته الشعرية الشعبية اللاذعة «**ياسين وبهية**» بإخراج المخرج الموهوب كرم مطاوع.

تتخذ المسرحية شكل حكاية شعبية، لحب محبط لشاب يدعى ياسين وابنة عمه الجميلة بهية، اللذين نذرهما أهلهما للزواج وهما طفلان، والآن وبعد أن أصبحا

بالغين فإنهما ينتظران بفارغ الصبر تحديد تاريخ زفافهما، الذي يؤجل سنة بعد سنة بسبب فقر أسرتيهما فوالد ياسين هو ضحية السيد الإقطاعي الذي يملك قرية باهوت التي يعيش فيها المخطوبان. وفي كل سنة، كان السيد يقتطع أجزاء من الأرض الصغيرة التي يمتلكها والد ياسين، وفي هذه السنة يأتي الباشا ليأخذ ما تبقى منها، وهو نصف فدان. ولأن الأب لا يريد أن يعرض نفسه لدمار تام، فإنه يظهر مقاومة شرسة ضد الباشا تودي به إلى السجن الذي لا يخرج منه إلا ميتاً.

والآن يتعقب الباشا بهية «فخدمتها» في قصره مطلوبة. ولكن ياسين يعرف تمام المعرفة طبيعة هذه الخدمة، فكم من فتاة بريئة دخلت هناك خفيفة مثل الطائر الدوري وخرجت بعد ذلك ببطن منتفخ، ويفضّل ياسين الموت إذا تطلب الأمر ذلك على أن يقبل بهذا العار. وعندما يأتي رجال الباشا لطلب المحصول، يقود ياسين ثورة مسلحة قام بها الفلاحون البائسون المستميتون، وفي المعركة اللاحقة يهزم رجال الباشا وتفتح مخازنه عنوة وتضرم فيها النيران وتؤخذ أنعامه. بيد أن صمت السلطات أمام هذا النصر يعد تهديداً خطيراً لها. لذلك هبطت كتيبة الجمل، وفيها رجال مشهورون بتعاملهم الوحشي مع الأحوال الطارئة، هبطوا القرية وقلبوها رأساً على عقب وعذبوا المحرضين وقتلوا ياسين. تنتهي المسرحية ببهية وحيدة جالسة تحت النخلتين المتعانقتين حيث كانت قد استمتعت بحب زوجها المنتظر الميت. لقد صُبَّت المسرحية في القالب الفلكلوري القديم لشاعر الربابة الذي يروي فيه الشاعر البطولات الملحمية لأبطال شعبه، عازفاً على ربابته، ومحاولاً إدهاش مستمعيه بتمثيل حوادث الملاحم، ومحاكاة شخصياتها الكثيرة. ولقد بدت الحكاية غير درامية، لذلك عُدّت المسرحية جامدة وثابتة وغير مناسبة للتمثيل على خشبة المسرح، بيد أن رؤية المخرج مطاوع العميقة ومعرفته المتخصصة بحرفة المسرح كانت هي السبب في أن تحرز المسرحية نجاحاً منقطع النظير. لقد أثبت أن شاعر الربابة قادر على أن يتعامل مع موضوعات معاصرة؛ وهذا دليل آخر على أن التراث العربي الدرامي أو ما يمكن أن يكون تراثاً عربياً درامياً يمكن أن يستخدم ليرأب الصدع الموجود بين المسرح والناس البسطاء.

كتب سرور مسرحيات أخرى في شكل المسرح الشعبي. والمسرحية الجديرة بالتقدير من هذه المسرحيات هي مسرحية «**من أين أجيب ناس**» (1976م)، التي تتخلى عن الصيغة الغربية للكتابة الدرامية، مفضلة عليها شكلاً شعبياً، يمزج بين التمثيل والسرد، والأغنية والإنشاد الفلكلوري، والتعليق السياسي المباشر، وكورس مرح يشارك في الحدث ويقوده، وديكور طيع، وقد استخدمت كلها للفت انتباه الحضور وترسيخ شعور الانضمام لديهم، محولة إياهم من متفرجين هادئين سلبيين إلى مشاركين في العرض متورطين في أحداثه بصورة عالية ومبهجة.

* * *

لا يبدو أن المسرح الشعري في الأقطار العربية الأخرى قد تطور تطوره في مصر، ربما باستثناء المسرح السوري والفلسطيني.

ففي سوريا، كما هي الحال في الأقطار العربية الأخرى، كان الشعراء الموهوبون مولعين - تحت جاذبية المثال الذي ضربه شوقي - بتجريب أنفسهم في كتابة هذا الجنس الأدبي الساحر الذي وعد شعرهم باهتمام واسع وحرية واسعة. بيد أن المقاربة كانت مقاربة أدبية أساساً، وليست درامية. فلقد كتب أحد شعراء سوريا الموهوبين، عمر أبو ريشة (1910-1990) سنة 1936 مسرحية شعرية بعنوان: «**رايات ذي قار**» التي سرعان ما لفتت انتباه الأوساط الأدبية. وعُدَّت قطعة أدبية رائعة. وكتب عدنان مردم، وهو شاعر أدبي مسرحي آخر، نحو سبع مسرحيات، كلها في الشكل الشعري التقليدي الموزون المقفى. وبالنظر إلى اثنتين من مسرحياته «**الحلاج**» (1971) و«**فلسطين الثائرة**» (1974)، فإن إسهامه في المسرح الشعري ضعيف حقاً: فالشعر فقير حقاً، والدراما أفقر.

أما خالد محيي الدين البرادعي فشاعر، وكاتب مسرحي أفضل من سابقيه. كتب مسرحيتين إحداهما «**السلام يحاصر قرطاجنة**» (1979) التي تسترعي الانتباه. إنها مسرحية شبه تاريخية، تستخدم موضوع الحرب بين قرطاجنة وروما لتحكم على الأحداث المعاصرة. ترمز قرطاجنة لمصر تحت حكم السادات، وترمز

روما لإسرائيل. تمكن الكاتب المسرحي من إنتاج دراما شعرية مقنعة إلى حد معقول، حوّل فيها شعره المتحرر من القافية إلى أداة طيعة، مكنته من إنجاز رسم جيد للشخصية ومن وضع حبكة تشد انتباهنا. تبرز بعض شخصياته متميزة، خاصة عبده الشمس، وهو شاعر متجول يتغنى بويلات وطنه في شوارع قرطاجنة، غير خائف من أن يسمعه الملك المستبد الضعيف الذي استسلم بدوره لروما مقابل سلام خادع. وينضم إلى صفوف أولئك الذين نددوا بالسلام وتحدوا الملك وحلفاءه الرومان على حد سواء. وفي نهاية المسرحية، عندما يسوي الجنود الرومان قرطاجنة بالأرض ويكون نصيب أولئك الذين حملوا السلاح دفاعاً عن شعبهم ومساكنهم وأرضهم الهزيمة الساحقة، ينهي الشاعر قصة بلواه بملاحظة متفائلة: يقسم المقاتلون المهزومون بأن يبنوا قرطاجنة بناءً جديداً.

لقد كتب سميح القاسم، الشاعر الفلسطيني المرموق الذي يعيش تحت الاحتلال الإسرائيلي، مسرحية شعرية رائعة بعنوان: «**قرقاش**» (1970). وقرقاش حاكم مستبد يستدعي اسمه إلى الذهن قراقوش الذي عاش في مصر تحت حكم صلاح الدين والذي حوله الخيال الشعبي إلى رمز للفوضى والتصرف الدكتاتوري، هذا على الرغم من أنه كان محارباً مقتدراً وسياسياً محنكاً. يمثل قرقاش في مسرحية القاسم الاستبداد على مر القرون. فهو المشرف على العبيد لليونان ومصر القديمتين، وهو أيضاً الدكتاتور والسفاح العصري هتلر. فهو يسعى للحرب والاحتلال ويدعو إلى فلسفة العدوان بوصفها وسيلة للتخلص من الصعوبات الاقتصادية، ويعد البشر طعمة المدفع وتشحيماً لآلة الحرب. وبما أنه أعور ويبدي اهتماماً بعلم الآثار، فهو يرمز أيضاً إلى [موشي] ديان.

كان الهدف من هذه المسرحية أن تكون تسلية شعبية، لهذا فإن أحداثها توضع في قالب حكاية خرافية. فابن قرقاش هو رجل نبيل يقع في حب فتاة فلاحة جميلة ويصر على الزواج منها، رغم محاولة الفتاة تذكيره بالموانع الاجتماعية الكبيرة التي تفصل بينهما. يرسل العاشقُ الوزيرَ وسيطاً بينه وبين والده. وعندما يطرح السؤال التالي على الطاغية: بماذا ستحكم لو أن أميراً في أرض مملكتك وقع في حب فتاة

من عامة الناس؟ ويحكم دون تردد بقتل العاشقين ويطلب أن تحمل جثتيهما إليه. وعندما يكتشف أنه قد قتل ابنه عن غير قصد، تدفعه الصدمة والأسى إلى إعلان حرب جديدة يجبر شعبه على المشاركة فيها. ومع ذلك، فإن شعبه لم يعد قادراً على احتمال أية جريمة أخرى من جرائم الحاكم المستبد فتندلع ثورة علنية يقتل فيها قرقاش ووزيره. وفوراً يقام حكم شعبي وسط مهرجان احتفالي شامل، يلقي فيه الجنود بقبعاتهم وينضمون إليه. وعلى الرغم من جدية محتوى مسرحية «**قرقاش**»، فإن المسرحية لم يسمح لها على الإطلاق أن تكون أغنية للكراهية والثأر. حقاً، تكثر أعمال القتل والتمثيل بالقتلى والخيانة، ويسقط الضحايا في حروب الحاكم المستبد. بيد أن التركيز ينصب على قوة الشعب في التغلب على كل بؤس وحماقة في الرأي، والخروج منتصراً. وتحقيقاً لتقاليد الحكايات الخرافية القديمة، يحب أمير فتاة فلاحة. مع أن النهاية لم تكن سعيدة على الإطلاق، تتحقق رغبة الأمير الشاب في أنه ينبغي أن يوطئ القصر من نفسه قليلاً وأن يرتقي الكوخ بنفسه قليلاً، هذا على الرغم من أن الاتحاد ربما يكون في الموت. إن شعر قاسم المدور البسيط، وصفاءه القلبي والعقلي وعنايته بالساخر والمسلي، وكذلك اهتمامه بالناس، بغض النظر عن المكانة التي يحتلونها، قد ساعده كثيراً على خلق مسرحية شعرية مسلية.

معين بسيسو شاعر وكاتب مسرحي فلسطيني آخر، يعيش خارج فلسطين، كتب ثلاث مسرحيات طويلة: «**مأساة جوفارا**» (1969) و«**ثورة الزنج**» (1970) و«**شمشون ودليلة**» (1971م). وثلاث مسرحيات قصيرة أخرى. ومن بين هذه الأعمال، تستحق مسرحية «**شمشون ودليلة**» التقدير على وجه الخصوص، ففيها ينجح الكاتب المسرحي، الذي وعى جيداً مأساة قومه ووطنه، في ترجمة انفعالات غضبه وحزنه إلى شروط درامية مقنعة، منتجاً بذلك مسرحية شعرية رائعة حول إشكالية شائكة جداً. ووجهة نظره حول فلسطين هي وجهة نظر بسيطة مفادها أنها أرض اغتصبتها قوة خارجية دون وجه حق، وأن أهلها قد طردوا إلى القفر أو استعبدوا داخل إسرائيل، وصُيّروا خاضعين لسيد أجنبي.

وتعرض المسرحية صورة مؤثرة للاستعباد، إذ يتوجب على عائلة فلسطينية مكونة من خمسة أفراد أن تتعامل مع الوضع الذي خلفته الحروب الخاسرة المتتالية والذي اختتم بهزيمة 1967 القاسية، فالعائلة – المكونة من أب وأم وابنين وبنت – لها وجهات نظر مختلفة حول ما يجب عليهم عمله. فمازن، أحد الابنين، لم يعد بوسعه احتمال العيش تحت سيطرة الإسرائيليين، ويعد احتفاظ أبيه بمفتاح ووثائق تثبت تملكه لبيارة في يافا عمل عديم الجدوى، لأن يافا وغيرها من المدن قد سقطت في أيدي العدو، ويعد عودة العرب إلى فلسطين التي تَعدُ بها المقالات الصحفية الرنانة والبرامج الإذاعية والتلفزيونية ليست أكثر من حلم: فالقطب المتجمد الشمالي أقرب إلى الفلسطينيين من يافا. لذلك، يقرر أن يهرب من حالة لا تطاق مثل هذه. أما الابن الآخر، عاصم، فله وجهة نظر مختلفة. ففي معرض رده على احتجاج والده القاضي بأن ترك الأرض للإسرائيليين قد كان خطأ جسيماً، يرى عاصم أن من واجب كل فلسطيني من الآن فصاعداً أن يحدد مصيره بيديه. فالحياة في المنفى هي مجرد سجن آخر. أما بكاء ونواح أخته ريم، التي تصاب بالجنون نتيجة مأساتها الشخصية ومأساة وطنها العامة، فإنهما لا يجديان، فبالإضافة إلى فقدها وطنها فإنها تفقد طفلها في غارة إسرائيلية، إذ تخلط بين الصرة التي كانت تحملها وبين طفلها، فترمي بالطفل وتحتفظ بالصرة. ويصر عاصم على أن الحل الوحيد للخروج من هذه المأساة هو الثورة المسلحة. وينتهي الجزء الأول من المسرحية بقيام الثورة.

يعالج الجزء الثاني هزيمة 1967، فإسرائيل احتلت أراضي عربية أخرى وهي الآن أقوى مما كانت عليه في أي وقت مضى. ولكن حركة المقاومة قد اكتسبت قوة أيضاً. ومع اقتراب المسرحية من النهاية، يحاول الإسرائيليون ضم ريم إلى صفهم بعد أن أصبحت الآن في قبضتهم، وإذا ما وافقت على التنديد بأصدقائها، فسوف يسمح لها بالمغادرة وتستطيع عندئذ أن تصبح بطلة عندما تتظاهر بأنها هربت. ومخاطبها هو شمشون هذا الزمان ذو الشعر المصنوع من شرائط البارود. إن إخفاق شمشون الجديد هذا في استمالة ريم إلى جانبه يعني لعشيقة شمشون، فتاة تدعى راسيل، أن دليلة الجديدة قد سلبت شمشون قوته، من خلال قصها لشعره مرة أخرى.

تعد «**شمشون ودليلة**» تخيلاً وتوهماً في بعض أجزائها ورمزاً في بعض أجزائها الأخرى. ولكنها من أولها إلى آخرها لا تتخلى مطلقاً عن موقفها القوي للدفاع عن الشعب الفلسطيني وثورتهم. وفي الحقيقة فإن بسيسو يساند كل الثورات التي تروم تحرير الشعب من ربقة الحكم الأجنبي، والاستغلال الداخلي، وفقدان حرية الكلمة. وترسم مسرحيتاه الطويلتان الأخريان مقارنة بين الثورة الفلسطينية وثورة الزنج، الذين عاشوا تحت الحكم العباسي في بؤس لا حد له. ويقدم مصير الهنود الحمر في أمريكا الشمالية في مسرحية الزنج بوصفه تحذيراً خطيراً للفلسطينيين الذين يتعرضون لخطر الإبادة التامة، التي كانت مصير الهنود الحمر. أما فيما يتعلق بشعر بسيسو، فإنه بسيط ببساطة تمكنه من التوفيق بين أحداث مستوى التوهم ومستوى الواقعية اللذين تشتمل عليهما مسرحية «**شمشون ودليلة**». إنها خطوة بارزة في طريق إيجاد شعر مسرحي حقيقي.

توفيق الحكيم:

مولد كاتب مسرحي وطني في مصر

يعود الفضل في جعل المسرح النثري شكلاً مقبولاً من أشكال الأدب العربي إلى توفيق الحكيم (1898-1987). فقبل أعماله لم تحظ الكتابة المسرحية باعتراف النقاد والكتاب العرب القدماء منهم والمحدثين، دع عنك احترامهم لها. فلقد احتُقر الفن الدرامي بوصفه، في أحسن الأحوال، مهنة أناس مارقين وفي أسوأ الأحوال مهنة أناس ذوي أخلاق مريبة عاشوا حياة متحررة، متدنية جداً في السلم الاجتماعي. ولقد كان هذا هو الحال إلى درجة أن الحكيم عندما كتب مسرحيتيه الأوليين «**العريس**» (1924) و«**خاتم سليمان**» (1924) كان عليه أن يحذف اسم أسرته ليتجنب لوم أسرته والخزي الاجتماعي على السواء. ومما زاد من صعوبة المشكلة نوعية المسرحيات التي اختار الحكيم أن يبدأ بها. فاثنتان من هذه المسرحيات، «**المرأة الجديدة**» (1923) و«**علي بابا**» (1916)، لم تكونا حريتين

بإكساب الفن، الذي كان الحكيم ينتصر له، اسماً جيداً، فأحداث المسرحية الأولى، وهي اقتباس إلى حد ما من المسرح الفرنسي، تدور حول زير نساء ينتظر عشيقته... ثم يجد أن خططه قد أحبطها وصول شخص غير مناسب يعقبه شخص آخر. ومفسدو البهجة هؤلاء هم أصدقاء يرفضون الاختباء في غرفة إلا إذا أعطوا رشوة، وليلى ابنته، التي تصل هي أيضاً. وليلى مثال جيد للمرأة الجديدة التي اكتسبت حريتها وتمارس إرادتها لتعيش كما يحلو لها. لقد كتب الحكيم مسرحيته ليهاجم هذا النوع من النساء تحديداً. فلقد كان في أوائل العشرينات ضد تحرر المرأة بشكل كبير واستخدم المسرحية ليبين أن حرية المرأة كانت تعني انحلالاً خلقياً. فليلى شخصية رسمت بشكل قوي، مليئة بالحياة والذكاء والمصداقية. ولكن الحكيم، لكي ينجح في مسعاه ضد المرأة المتحررة، يظهرها، ضد كل الاحتمالات، بوصفها عشيقة لأحد أصدقاء والدها. وهذا أول شاهد على نزعة الحكيم إلى جعل الشخصية خادمة للفكرة. ومن الآن فصاعداً، سوف يتبع مسرحه هذا الخط، جالباً لنفسه بذلك تهمة أن مسرحه ليس مسرحاً حياً، بل مسرحاً في العقل، قراءته أفضل من تمثيله. ولقد ساعد الحكيم نفسه على ترسيخ هذا الوصف غير الدقيق عندما سمى أعماله، في الأربعينات، المسرح الذهني.

وفي تباين حاد مع هذه المسرحية، نجد أن مسرحية «**علي بابا**» هي من غير استحياء مسرحية فرجة. فلقد اعتمد على «**ألف ليلة وليلة**» اعتماداً كبيراً ليخرج عرضاً شعبياً من الطراز الأول يتضمن الغرام، والمغامرة، والكنز المخبأ، والرقص، والأغنية والمكيدة. والحكيم في كل كتاباته لم يعلل هذا التحول من مسرحية القضية إلى المسرحية الغنائية «الأوبريت» البهيجة. بيد أنه أخبر صاحب هذه الدراسة في مقابلة أجريت معه في فبراير سنة 1987 بأن مسرحية «**المرأة الجديدة**» قد نالت استقبالاً جيداً إلى حد ما. لذلك، فلا يمكن أن يكون السبب الذي جعل الحكيم يتحول من دراما القضية إلى مسرحية الفرجة البهيجة، هو أن أعماله الأخرى الأكثر جدية لم تكن محل تقدير. ويجب أن نبحث عن السبب في مكان

آخر. والتفسير الجيد إلى حد معقول يكمن في حقيقية أن الدراسة المتأنية لسيرة الحكيم الدرامية تُظْهِر بوضوح أن ثمة فنانين داخل الكاتب الدرامي، أحدهما مفكر، والآخر مهرج، وهما متلازمان لا ينفكان عن بعضهما. وعندما لا يعملان في صور متناغمة مع بعضهما، مثلما حدث في مرحلة من مراحل مسيرة الحكيم، فإن أحدهما يكسب السيطرة. وسوف يناقش هذا الأمر بتفصيل أكبر لاحقاً.

في سنة 1925 ذهب الحكيم إلى باريس للدراسة لنيل شهادة عليا في القانون، بيد أن رغبته الدقيقة كانت في الوقوف على الحياة الثقافية والفنية والدرامية للعاصمة الفرنسية. ويبدو أنه قد شرب من جوانب الفن هذه حتى ارتوى، غير أن الدراما هي التي كانت شغله الشاغل. ولما شاهد مسرحيات الكتاب المسرحيين البارزين في ذلك الوقت مثل: آبسن، وشو، وميتر لنك، وبراندلو، أصبحت كلمة «دراما» تعني للكاتب المسرحي الشاب الطموح شيئاً مختلفاً بداهة عما تعنيه في القاهرة. لقد ذهبت أيام المهزلة والمسلاة والأوبريت والتسلية المسرحية الشعبية. فلقد اعتبرت هذه النماذج للفنون المسرحية الآن أقل من أن يحترمها شخص قد عرف كل ما هو رفيع وعظيم في الدراما.

وسيصبح هؤلاء الأساتذة المثل الأعلى لتوفيق الحكيم، أي دليله في إنجاز المهمة التي أخذها على عاتقه لإنقاذ المسرح العربي من الاحتقار. لقد كان الحكيم يأمل، من خلال كتاباته المسرحية التي يمكن عدها أعمالاً أدبية ذات قيمة، أعني جيدة في ذاتها بغض النظر عن مطابقتها لمتطلبات خشبة المسرح، في أن يكسب فنه الأثير سمعة حسنة بصورة كافية تسمح له بأن يحتل مكانة موازية لمكانة الشعر الذي عده العرب منذ القدم إنجازهم الرئيس.

وعندما عاد الحكيم إلى القاهرة سنة 1928 بدون الحصول على شهادة علمية في القانون، بدأ يكتب مسرحياته الرفيعة، الزاخرة بالأفكار السامية والتأمل الفلسفي والحوار الفكري الجيد الذي يُعَدّ مغنماً من مغانم الحكيم الخاصة. فكتب

مسرحية «شهرزاد» سنة 1934، ولكنها لم تمثل إلا في مرحلة متأخرة جداً، في أوائل الستينات؛ وتفسير ذلك ليس صعباً، فالمسرحية توفر قراءة رائعة ولكنها صعبة التمثيل. وموضوعها هو المعرفة – ماذا يكونها؛ وكيف يبحث عنها، وأين توجد فشهرزاد تجسد المعرفة وقد صنعت في الواقع لتمثل الحياة نفسها. فبعد انقضاء الألف ليلة وليلة يتبدل شهريار، إذ ينصرف، في نفور، عن الجسد، والقلب كليهما، ويقنع بأن يحيا حياة العقل. ومن سوء حظه فإنه لا يصل إلى فائدة. وتصفه شهرزاد بحق على أنه رجل معلق في الهواء. في مكان ما بين السموات والأرض. والرحلة التي يقدم عليها فجأة تظهر حيرته: فهو يزعم أنها بحث عن المعرفة، ولكنها في الحقيقة محاولة للهروب من معضلة شهرزاد. ولا يستطيع كذلك وزيره، قمر، مقاومة إغواء شهرزاد فهو يحبها حباً جماً، ويتوق إلى أن يجعلها تبادله الحب. ولكن هذه المرأة المفعمة بالحياة لا تشعر بأنها تخص أي رجل معين – لا الملك الذي يراها الآن عقلاً عظيماً ولا قمراً الذي يعدها قلباً كبيراً. فالعبد الأسود الذي تشجعه شهرزاد على التعرف على مفاتن جسدها، ينظر إليها.. بوصفها جسداً. وتوافق شهرزاد على أنها كل هذه الأشياء مجتمعة، ولكنها أكثر من هذا بكثير، لأنها هي الحياة نفسها. وثمة محاولة لربط شهرزاد بإيزيس، ملكة مصر القديمة ورمز الانقطاع إلى الحياة المتكررة، فالملك ووزيره كلاهما يصيحان في ذهول عندما يريان صورة إيزيس في مصر: فكلاهما يوافق على أن الشبه مدهش.

فشهرزاد، إذاً، هي الحياة الأبدية، الحياة التي تبحث عن النمو، وتنتج غرساً وتثمر. وهذا يفسر سبب كون العبد الأسود، الممتلئ بالرغبة في الحياة، هو الوحيد من بين الفتيان الثلاثة الذي يسمح له بالاستمتاع بشهرزاد. كل ذلك لا يعني شيئاً مقابل ما يقدمه الملك ووزيره من شجار حول مكانتها الحقيقية لديهم. وفي المشهد الثالث، الذي يذكرنا بصورة مستغربة بمشهد بيع الحراج في مسرحية برنارد شو «**كانديدا**»، تناقش شهرزاد نفسها مع عاشقيها. فالوزير قمر عند الحكيم هو مارشبنكس، وشهريار هو موريل. ويستطيع المرء أن يسمع صدى كلمات

مارشبنكس الأخيرة في مسرحية «**كانديدا**»: «اخرجي معي إذاً إلى الليلة الضجرة». فالشاعر بعد أن نبذ الحب الرومانسي يخرج للبحث عن المعرفة في العالم الفسيح.

إن البحث عن المعرفة موضوع من الموضوعات الرئيسية في مسرح الحكيم، ففي مسرحية شهرزاد يجعل الملك يتبنى وسائل متنوعة لاكتساب المعرفة، فالتخلي عن القلب والشعور وقيمة العقل والسحر البشري كلها وسائل تُجرب في سبيل الحصول على مصادر محتملة للمعرفة، وسوف يعود الحكيم إلى الموضوع نفسه في مسرحية «**يا طالع الشجرة**» (1962) التي تُستخدم فيها المساءلة المباشرة والتوجه الإشراقي والسحر، والشعائر تباعاً لاكتساب المعرفة.

ولكن الحكيم كان قد كتب من قبلُ مسرحية مهمة قبل «شهرزاد» سنة 1931م، تسمى: «**رصاصة في القلب**» وهي كوميديا الشخصية والموقف، أراد فيها الكاتب المسرحي أن يمزج بين الفكر والفرجة في مسرحية جميلة تستطيع الاستحواذ على أذهان كل طبقات مرتادي المسرح.

فالموضوع هو الصراع بين السلوك المثالي والواقعي، فنجيب، الموظف العالي المرتبة المسرف، مدين دائماً وخائف على الدوام من مطاردة الدائنين وعقابهم له. فهو يعيش في شقة في القاهرة، ينفق راتبه الشهري كله بعد ساعات قليلة من استلامه في تسديد بعض ديونه ويقترض لبقية أيام الشهر. فحياته معاناة دائمة، ولكنه يحبها ولا يريد أن يستعيض عنها بالحياة الهانئة الباذخة التي يعيشها صديقه الدكتور سامي الذي يعيش في شقة علوية في العمارة ذاتها. فالدكتور هو المقابل التام لنجيب؛ فالمال هو هدفه الأول وليس الجمال. فهو على وشك خطبة فيفي، الشابة العصرية الثرية، التي تقود سيارتها الخاصة، وهي سيارة «باكرد» فسيحة. والآن يشاء... يقع نجيب في حب هذه السيدة الجميلة، التي رآها تأكل الآيس كريم في متجر راق. إنها حالة حب من النظرة الأولى، رصاصة في القلب، كما يقول

نجيب. وفي الحال يذهب نجيب مسرعاً إلى صديقه ليخبره بالحادثة، وهو لا يعلم أنه وقع في حب خطيبة صديقه. تأتي فيفي لرؤية خطيبها ولكنها لا تجده في البيت فتدخل في ممازحة هزلية لذيذة مع نجيب - ونظراً لكونها امرأة ذكية، فإنها تلاحظ فوراً الفرق بين الرجلين. فتجد نفسها أكثر انجذاباً إلى عاشق الجمال، الدائم الإفلاس، ولذلك تقدم له قلبها بكل جرأة. وعلى الرغم من أن «نجيب» لا يستطيع أن يطلب نهاية سعيدة لعزوبته أكثر من هذه، فإنه يرفض العرض بقلب منكسر. وتعتقد فيفي أنه يفعل ذلك لأنه لا يريد أن يأخذ زوجة صديقه المنتظرة، بيد أن نجيباً يقول لنفسه: «هو أنا وش زواج؟».

مسرحية «**رصاصة في القلب**» هي نموذج مبكر لمسرحيات الحكيم التي تعالج موضوع الواقعي مقابل المثالي. فالكاتب المسرحي هنا يعرض إلى حد ما، أزمته الخاصة: هل يوجه فنه إلى العامة ويضحي بمثالياته أم يلتزم بهدفه في إنتاج مسرحيات «رفيعة» فقط، بغض النظر عن تقلبها في شباك التذاكر. فالخيار الأول من شأنه أن يدر عليه الشهرة والثروة، وهما ميزتان لم يكن الحكيم ضدهما على الإطلاق، والثاني سوف يجلب معه الاحترام، أعني اعتراف النخبة الفكرية النافذة، ومكانة للمسرح بين الأجناس الأدبية المعترف بها.

لقد كان بإمكان المسرحية أن تحل الأزمة للحكيم. إنها مسرحية ذات جوانب متعددة، مشتملة على المهزلة والكوميديا الرفيعة. والحوار المكتوب باللهجة العامية حوار سهل الانسياب يتصاعد من الكلمات والجمل الواقعية إلى لحظات رقة الإحساس والشفقة. وقصة المسرحية قصة يتذوقها جمهور المشاهدين المتنوع بسهولة وارتياح. ومن سوء الحظ أنها لم تمثل بعد صدورها مباشرة، هذا على الرغم من أن بعض الممثلين البارزين في ذلك الوقت قد كانوا مستعدين للقيام بذلك. لقد نشب خلاف حول الدور الرئيس الخاص بنجيب بين ممثلين قديرين هما محمد عبدالقدوس وسليمان نجيب، وقد زعم هذا الأخير أن الدور قد كتب خصيصاً له، بينما أبدى الكوميدي القدير نجيب الريحاني استعداده لإنتاج المسرحية إذا أذن له الحكيم أن يضيف إليها شيئاً من «الفلفلة» ولكن الحكيم رفض ذلك.

الأربعينات، محققة نجاحاً فورياً. إن جزءاً من هذا النجاح يجب أن يعزى إلى أغاني محمد عبدالوهاب، الذي قام بدور نجيب، وإلى كلمات حسين السيد وهو كاتب أغنية ذو موهبة واضحة في الكوميديا، استطاع أن يتغلغل إلى روح الموقف الرئيس.

ونظراً لأن الحكيم قد وجد نفسه غير قادر على الوصول إلى جمهور المشاهدين العريض الذي كان يطمع في الوصول إليه، فقد رضي بمشروع مسرحه الذهني. فإذا كان قد تعذر على الحكيم الحصول على الاحتفاء الشعبي العريض، فيجب أن يُعد اعتراف النقاد المرموقين مثل طه حسين أو محمد حسين هيكل به تعويضاً كافياً. لذلك جاءت سلسلة المسرحيات التالية التي أطلق عليها الحكيم نفسه «المسرح الذهني»: «**شهرزاد**» (1934)، و«**أهل الكهف**» (1942م)، و«**سليمان الحكيم**» (1943)؛ و«**الملك أوديب**» (1949). وفي كل مسرحية من هذه المسرحيات يحاول الحكيم جاهداً كتابة مسرحية أفكار تسر المفكر والباحث عن الفرجة على حد سواء. ومحاولة مزج الفرجة بالفكر واضحة على وجه الخصوص في مسرحيتين من هذه المسرحيات: «**براكسا**» و«**سليمان الحكيم**».

والعنوان الكامل للمسرحية الأولى هو «**براكسا أو: كيف تحكم**» والحكيم هنا يستعين بالجزء الأول من مسرحية أرستوفان «**ليسستراتا**». ففي مقدمة الطبعة الأولى ذات الفصول الثلاثة، ينصح الحكيم القراء والنقاد بقراءة المسرحية الإغريقية أولاً. وفي الواقع، فإن المسرحيتين مختلفتان في الأسلوب والأحداث على السواء. والموضوع الرئيس هو الموضوع نفسه: ثورة النساء على الرجال الذين يعشقون الحرب. بيد أن أرستوفان راض بالتنكيت على الرجال والنساء على السواء، دون أن ينسى رشق وجهاء المدن الإغريقية بسهم من النقد. أما الحكيم فهو أكثر طموحاً: فهو يعالج، بأسلوب فكاهي، مشكلة الحكم في القاهرة، المقنعة بشكل شفيف على

أنها أثينا. شهدت السنة التي كتبت فيها المسرحية (1939) حالة من الفوضى في شؤون الدولة في مصر: حكومة ضعيفة، وأحزاب متناحرة قصيرة النظر، وملك عاكف على ملذاته - تكفي لتأييد دعوة إلى قيام حكومة رجل قوي، وقد استجاب لهذه الدعوة في مسرحية الحكيم قائد في الجيش اسمه هيرونيموس. لمت براسكا، قائدة النساء، شتات جماعتها من النساء بنجاح، واستطاعت من خلال الحيلة أن تزرع هؤلاء النسوة، اللاتي تنكرن في أزياء الرجال، في صفوف المواطنين ليحضرن جلسة المجلس الوطني ويصوتن على قرار يقضي بتسلم النساء مقاليد الحكم. ويفوز التصويت وتنصب براكسا رئيسة للحكومة. وتتبع أسلوباً متحرراً لحل مشاكل الحكومة. بيد أن الأمور تبدو أكثر من طاقتها فتسقط فوراً في قبضة قائد الجيش، بعد أن كانت قد سقطت في أحضانه بوصفها عشيقة له، فيستولي القائد على السلطة وتنتهي النسخة الأولى ذات الفصول الثلاثة بتكبيل براكسا بالسلاسل وإيداعها السجن.

وفي سنة 1954 يستغل الحكيم مناسبة ترجمة براكسا إلى اللغة الفرنسية فيضيف إليها ثلاثة فصول أخرى. وقد ألمع في ملاحظة تقويمية قصيرة إلى أنه قد كان مجبراً سنة 1939 على أن يقف عند حدود الفصول الثلاثة لأسباب تتعلق بالإنتاج، على الرغم من أنه قد كان لديه الشيء الكثير الذي يريد قوله. وقد أعطته ثورة 1952 الفرصة للتعبير عن نفسه تعبيراً كاملاً. ففي هذا الجزء الثاني، يطلب من زوج براكسا، وهو رجل ضعيف مغفل، أن يعتلي العرش لكي ينقذ البلاد من الفوضى الشاملة ويمنع هيرونيموس، قائد الجيش وحاكم البلاد، من الانتحار. يوافق الرجل بسهولة، ولكنه عندما يصبح ملكاً يأخذ نفسه مأخذ الجد ويصبح، في الواقع، بمساعدة حاشية سيئة، حاكماً متسلطاً. ويخطط لأن يحاكم زوجته براكسا وفيلسوفها ومستشارها هيرونيموس بتهمة فساد الحكم واختلاس الأموال العامة وتشجيع الفساد في المناصب العليا. وعندما يظهر المتهمون الثلاثة المزعومون أمام الشعب، يقلبون الأمر على متهميهم وتخرج براكسا وفيلسوفها منتصرين. ويعتقد

الفيلسوف الآن أن من واجب المفكرين أن يكونوا على علم بمجريات الأمور. فالتفكير من دون عمل مضر وغير مقنع.

من الواضح جداً أن الحكيم كان يفكر أساساً في مصر، وملكها وثورتها وأخيراً في نفسه عندما كتب هذا الجزء الثاني. وليس لدينا إلا قوله بأنه قد ادخر كل هذا إلى أن سنحت له الفرصة. ومع ذلك، فليس لهذا الأمر أية أهمية بالغة. فالحكيم كان دائماً سريع الاستجابة للظروف الطارئة، السياسية والفكرية والدرامية على حد سواء، كما سنرى في مناسبة لاحقة. إن المهم هو أن الكاتب المسرحي قد نجح هنا في توظيف عنصري الفكرة والفرجة لكي ينتج مسرحية شائقة. فالفكرة ليست متشددة أو محيرة، مثلما نجدها في مسرحية «**شهرزاد**»، أو مسرحية «**أهل الكهف**»: فليس ثمة شيء صعب الفهم فيما يقوله الفيلسوف. ففي الفصول الثلاثة الأولى يلتزم الفيلسوف بموقف الحياة بين براكسا، التي تمثل التحررية، وهيرونيموس، الذي يمثل السلطة المطلقة. فكلاهما لا يصلح للحكم من وجهة نظر الفيلسوف. وفي نهاية الفصل الثالث يتجاسر الفيلسوف فيعبر عن يقينه في أن التحررية إذا كانت في أيد ضعيفة تصبح فوضى شاملة وأن السلطة المطلقة هي الاستبداد. وينبغي أن يدخل حزب ثالث ليتحقق من الحفاظ على التوازن بين الحرية والسلطة؛ أعني حكم الحكمة المنبثق من العقل الإنساني الراشد. بيد أن هيرونيموس يرفض اقتراحه، وتقيد براكسا وتسجن مع مستشارها. وفي الفصول الثلاثة التالية يُقبل اقتراح الفيلسوف، وتقام حكومة مثلوثة، ويصبح زوج براكسا ملكاً. ولا ينضم الفيلسوف إلى صفوف الثورة إلا عندما يكون هناك هرج ومرج عام ضد الملك وحكومته. وبدون كثير جعجعة يصبح رجلاً فعالاً.

ومن أول المسرحية إلى آخرها يلعب الفيلسوف الدور المزدوج للمفكر والمهرج، فيغازل براكسا علانية ويهزأ بحبها الحسي هرونيموس ويتهمها في لحظة مناسبة بأنها حاكمة ضعيفة، ويشترك معها في لعبتها لتنصيب زوجها المغفل ملكاً. وبذلك يضفي على المسرحية جواً كوميدياً. ولكن زوج براكسا، هو المغفل الحقيقي؛ فالمشهد

ذو الوجهين الذي يعمل جاسوسا ضد سيدته، وينتقل إلى جانب الملك ليساعده ويشجعه في مساعيه لإسقاط حكومة براكسا. إضافة إلى ذلك، فهناك المحاكمة الميلودرامية في النهاية والطريقة المرتبكة التي يتحول فيها الناس إلى طرق عديدة، منتقلين من أقصى طرف إلى أقصى طرف آخر.

ويبدو أن الحكيم لم يكن واعياً كثيراً أنه كان يحاول طوال مسيرته أن يجمع بين عنصري الفكر والفرجة في مسرحياته. وعلى الرغم من أنه يذكر صراحة بأنه قد صب في مسرحية «**المرأة الجديدة**» مسرحيته ذات القضية في قالب المهزلة والكوميديا الماجنة لكي يجعلها أكثر استساغة عند من هم أقل حساسية من جمهوره، فإنه سرعان ما ينسى أنه قد فعل ذلك. لذلك نجده يضع مسرحيات أفكار مثل «**أهل الكهف**» و«**شهرزاد**» مع «**براكسا**» و«**بجماليون**» على أنها ذات طبيعة واحدة. هذا على الرغم من أن المسرحيتين الأخيرتين مختلفتان بوضوح، وذلك لأنه يحاول في كل منهما ترجيح كفة الفرجة. وعندما قام بكتابة مسرحية «**الملك أوديب**»، قال بكل وضوح إن أحد اهتماماته الرئيسة هو إخفاء الأفكار وراء الحدث، والحفاظ على قوة الأسطورة الدرامية والمسرحية الكاملة. ولكي يحقق هذا فقد كان عليه، كما يقول، أن يلخص ما حدث لأوديب قبل أن تبدأ مأساته. ولقد كان عليه أيضاً أن يجرد المسرحية الإغريقية من كل ما قد لا يقبله العقل العربي والإسلامي. وهذا يعني أنه كان عليه أن يتخلص من حكاية أبي الهول تماماً، ومن فكرة الإنسان متحدياً الآلهة ومن المصير الإغريقي الذي لا يمكن قهره.

وفي هذه المسرحية تقع مأساة أوديب في أوديب نفسه: أعني بحثه عن الحقيقة الذي يفضي إلى سلسلة من الأحداث تؤدي إلى سقوطه. فهذه ليست شخصية أسطورية على الإطلاق، والوحش الذي يتغلب أوديب عليه ما هو إلا أسد يقوم بقتله بشجاعة وإقدام. ويختلف أوديب الحكيم عن أوديب الإغريقي في أن الحقيقة

اللاعنة لا تجعله يريد أن يكفر عن أفعاله من خلال هجران ملكته/ أمه أو تشتيت حياة عائلة مبنية على فراش غير نظيف. فالحكيم يختار جعل أوديب رجل عائلة، مغرماً جداً بأمه/ زوجته وإخوانه وأخواته/ أبنائه حتى إنه لا يود فراقهم. وبعد كشف السر الفظيع يصبح راضياً عن السماح له بمغادرة طيبة مع عائلته إلى مكان آخر. ولا يقوم بسمل عينيه وإبداء استعداده للذهاب إلى المنفى إلا عندما تنتحر جوكاستا، مخلفاً عائلته الغالية في رعاية عمه العطوف. ويحول الحكيمُ ترسياس إلى متآمر قوي الإرادة لا يؤمن بالأصوات القادمة من الأعالي أكثر من إيمان أوديب. إنه هو الذي يقنع لايوس بأن ولده هو الذي سيقتله. وهو أيضاً الذي يعلم أوديب حل اللغز والتظاهر بأن الأسد قد كان وحشاً مرعباً. وبهذه الطريقة تحول ترسياس من عرّاف إلى سياسي طموح. فيصبح منشئ المأساة ويحتل مكان المصير. وما كان الحكيم ليجعل الآلهة تعمل ضد الإنسان، وقد كان عليه أن يضع مسؤولية سقوط أوديب على ترسياس، في المقام الأول، وعلى بحث أوديب الدؤوب عن الحقيقة. ونظراً لكونه شرقياً، فإنه لا يستطيع أن يتصور الإنسان بوصفه قوة في الكون...

في مسرحية «**الملك أوديب**»، أنتج الحكيم مسرحية شائقة جداً، مسرحية أكسبت المؤلف والمسرح العربي مكانة مرموقة كافية لأن تجعل التقليديين والمحافظين أكثر استعداداً للنظر إلى المسرح بوصفه جنساً من أجناس الأدب العربي. وقد كانت هذه المكانة المرموقة للمسرح، التي كان ثمن اكتسابها غالياً، تنمو نمواً مطرداً منذ أن كتب الحكيم سلسلة مسرحياته الذهنية بدءاً بمسرحية «**شهرزاد**» وانتقالاً إلى مسرحية «**أهل الكهف**» و«**بجماليون**» و«**سليمان الحكيم**» و«**الملك أوديب**» و«**إيزيس**». وفي كل مسرحية من هذه المسرحيات يبدي الكاتب المسرحي تعلقاً شديداً بالأساطير والقصص الديني والفلكلور بوصفها مصادر للمسرح الذي ينبغي أن يضمن الجودة والجاذبية الواسعة. ولم تكسبه أية واحدة من هذه المسرحيات شيئاً

إلا احترام الجمهور المستنير، وهو بطبيعته جمهور قليل العدد وقليل التأثير في الجمهور العريض. ومن هنا جاء أسف الحكيم على أنه لم يستطع الوصول إلى عامة الناس، وجاءت جهوده المستمرة في إيجاد طرق ووسائل تمكنه من الوصول إلى هدفه.

وفي هذا الجهد المتواصل للحكيم، خدمته كثيراً طبيعته التخيرية واستجابته السريعة للأشياء الجيدة التي كانت شائعة. ولذلك، عندما سنحت له الفرصة في عام 1945 لكتابة مسرحية ذات فصل واحد بجريدة أخبار اليوم المصرية الأسبوعية، اغتنم هذه الفرصة بحماسة وكتب أسبوعاً بعد أسبوع مسرحيات ذات فصل واحد وذات موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية. ويصف الحكيم هذه المرحلة من حياته المسرحية بأنها مرحلة «المسرح على الورق». وبما أن الحكيم لم يكن سعيداً جداً بأن كتابته المسرحية ينبغي أن تحول إلى كلمات باردة على ورق بارد، مصحوبة برسوم توضيحية عوضاً عن أن تمثل على خشبة المسرح، فمن الواضح أنه قد حاول أن ينظر إلى الجانب الأكثر إشراقاً في هذا التطور. فعلى الأقل، كانت لديه، كما يقول، الحرية الكاملة في اختيار الموضوعات التي تحلو له، غير قلق من الحاجة الملحة إلى إخراج مسرحياته، ومن تقلبات أحوال التمثيل ومن حجم الجمهور.

ومع ذلك، فإن حريته لم تكن مطلقة. فلم يكن مرتاحاً من الحضور الضعيف الذي نالته مسرحياته السابقة، وقد كان عليه أن يدرك أنه إذا أراد أن يصل إلى جمهور أوسع، فيجب عليه أن يخفف من محتواه الفكري وأن يضع فرجة أكثر في المسرحيات. إضافة إلى ذلك، فإن مراعاة أذواق قراء هذه المسرحيات قد فرض نفسه عليه لأنه كان يكتب لصحيفة أسبوعية سيارة ذات جمهور عريض، مولعة بالإثارة في تقاريرها واختيارها للأخبار. وقد كان الحل الواضح هو أن يبحث عن أحداث يومية ذات اهتمام درامي. وسرعان ما سنحت له فرصة: فقد كان ثمة جزار يملك عمارة ذات طوابق ثلاثة يريد أن يزوج بناته الثلاث اللاتي لم يكنَّ على حظ وافر من الجمال. فيقع على فكرة بارعة وهي أن يعد بإعطاء خُطَّاب بناته الثلاثة شقة

لكل واحد منهم إذا وافقوا على الزواج منهن. وتقدم عدد كاف من الخاطبين، ولكن هؤلاء الذين اختيروا في واقع الأمر سرعان ما اكتشفوا أن نصيب كل واحد منهم زوجة لا شقة. وقد كانت الصحافة قد كتبت عن هذه القصة. فأخذها الحكيم وشكلها حسب ذوقه في مسرحية «**عمارة المعلم كندوز**» (1950)، صاباً أحداثه في قالب كوميدي، وفي بعض الأحيان في قالب فكاهي. وبعناية فائقة يتم ضخ موضوع مفرط في القدم طلباً لضحك هادئ، أعني موضوع المحتال الذي يُحتال عليه، ويُقدم الدرس الأخلاقي التالي باحتشام: إذا قبلت أن تلعب لعبة الاحتيال، فيجب عليك ألا تشتكي إذا ما انقلبت الأحداث ضدك. ويرد الجزار على الخُطّاب الغاضبين الذين يدينونه بالرد المسكت التالي: «ربما أكون محتالاً، ولكني أنا على الأقل عملت بجد فملكت هذه العمارة. وماذا عنكم؟ ماذا قدمتم لتمتلكوا الشقق؟ طمعكم ورغبتكم في امتلاك ما لم تعرقوا من أجله».

وثمة أعمال أخرى كُتِبَت بهذا الأسلوب الخفيف السخرية، أحدها هو مسرحية «**أعمال حرة**» التي تكشف الفساد في الدوائر الحكومية والشركات الخاصة. فثمة طائفة مستخفة من الموظفين الحكوميين يعملون للحكومة في الصباح ويعملون في المساء لشركة خاصة. ففي الصباح يستلمون نيابة عن الحكومة البضائع، والمعدات الأخرى التي وردوها هم أنفسهم للشركة، حاصلين بذلك على نوع من العمولة من كلا الطرفين. وكان لرئيس الدائرة الحكومية عشيقة مغنية، ذات مبادئ أخلاقية متراخية. وعندما يزور رئيس الدائرة الشركة لكي يتحقق مما إذا كان لمرؤوسيه وظيفتان حقاً، تباغته في الحال زوجته التي تأتي لتتحقق بنفسها من صحة الشائعات التي تتردد حول انغماس زوجها في علاقة وصال مع هذه الغانية. وتجده مع المغنية ويتم تفادي الأزمة عندما يقدم مدير الشركة للزوجة سواراً من الذهب على أنه جزء من الثمن الذي سيحصل عليه زوجها قريباً، وذلك لأن الزوج سيعين عما قريب مستشاراً للشركة. ويصبح كل واحد منهم سعيداً. وهنا يصبح الفساد مرة أخرى عاماً، فالحكيم لا يرى أحداً بريئاً.

وفي المسرحيات الأخرى لهذه الفترة يعالج الحكيم مرة أخرى بعض الموضوعات التي سبق له معالجتها في المسرحيات الفكرية بأسلوب أخف. الزمن واقع لا شك فيه: لا يمكنك تفاديه أو تجاوزه أو تجاهله. وهذا ما يطرحه في مسرحية « **أهل الكهف** » (1933)، وهي معالجة جادة وفلسفية لقصة أهل الكهف القرآنية. إنها قصة ثلاثة رجال يلجأون إلى كهف لينقذوا حياتهم من اضطهاد المسيحيين الرومان الأوائل. ولم يلبثوا أن غلب عليهم النوم، وعندما يستيقظون يكون قد مضى عليهم أكثر من ثلاثمائة عام. وفي البداية يكونون غير واعين بهذه الحقيقة المرعبة، ظانين أن نومهم قد استغرق ليلة واحدة فقط. ولكنهم عندما تتكشف لهم الحقيقة شيئاً فشيئاً يجدون أنفسهم في وضع لا يطاق. وفي كل اتصال بالواقع يجبرون على الشعور بأنهم غرباء وعتاق وغير مرغوب فيهم. ويدركون في النهاية أن الماضي الذي يمثلونه لا مكان له في الحاضر، ويُجبرون على العودة ليموتوا في كهفهم. ويعالج الحكيم هذا الموضوع بخليط من الفكاهة والشفقة المأساوية. ويعود إليه في مسرحية متأخرة هي مسرحية «**لو عرف الشباب**» (1950) التي يستعيد فيها شيخ فان صباه بعد أن أعطي أكسير الشباب. ولكن الرجل سرعان ما يكتشف أن إهاب الشباب ليس كفيلاً بتحقيق السعادة. فالظهور بمظهر الشباب، والشعور بمشاعر الشيخ عذاب يومي لا يستطيع الرجل تحمله طويلاً. لذلك يطلب الرجل أن تعاد إليه شيخوخته. والشبه بين هذه المسرحية ومسرحية «**أهل الكهف**» واضح، بيد أن المعالجة مختلفة اختلافاً واضحاً. فالمسرحية الأخيرة تنقل ما يجري حالياً في المجتمع المصري الحديث. إنها مليئة بالشخصيات التي تعيش في الزمن الحاضر، ولا تحاول التفلسف.

إن الحكيم في هذه المرحلة يراوح بوضوح في مكانه، منهمكاً في كتابة نصوص درامية مشكوك فيها، ومحاولاً بكل ما في وسعه ألا يفقد الصلة بفنه أو بجمهوره. ومع ذلك، فإن النتائج ليست بذات عاقبة هينة. فإحدى النتائج البينة التي تأتت للحكيم هنا هي أنه كان يتعلم أسلوب مزج الفكر بالفرجة ويتدرب عليه

ويطوره. إنه يحقق توازناً يضفي على المسرحيات التي سيكتبها من الآن فصاعداً بريقاً وحيوية.

وإحدى هذه المسرحيات هي مسرحية «**الأيدي الناعمة**» (1954) التي كتبت بعد سنتين من ثورة سنة 1952. والأيدي الناعمة هي أيدي أمير من العائلة المالكة يفقد، مع لقبه، الحق في أن يتخلص من قصره الفخم عن طريق الإيجار أو البيع. ولا يستطيع الانتفاع منه إلا باستعماله الخاص له. وتُظْهِر المسرحية كيف تصبح أيدي الأمير السابق الناعمة خشنة تدريجياً من خلال الأشغال المنزلية. فقد وافق على أن يسمح لعائلة مكونة من شخصين، أب مسن وابنته الشابة، أن تعيش معه شريطة أن تعتني به وتقوم بإعداد الطعام له ولصديقه، عالم النحو، الذي كتب أطروحته لدرجة الدكتوراه في حرف الجر «حتى». يقع الأمير في حب ابنة المستأجر، الذي يدعه يساعدها في الأعمال المنزلية، فترسخ في ذهن الأمير فكرة أن العمل مهم لكمال الإنسان وراحة باله. ويؤكد هذه الفكرة أكثر من خلال أحداث تالية. فإحدى أختي الأمير تزوجت مهندساً عمل بكل جدية حتى تمكن من امتلاك مصنع للسيارات. ويلقن هذا المهندس الأمير وصديقه فوائد العمل، ويتأكد من أن كل واحد منهما يحصل على العمل الذي يناسب موهبته الخفية. ويتزوج عالم النحو أخت الأمير الثانية، ويتزوج الأمير المرأة الناضجة التي تظفر به لحياة مثمرة. والحكيم يتقدم هنا بطبيعة الحال ولاءه للشعار الذي رفعته الثورة: «العمل حق وشرف وواجب». ولكن الطريقة التي تقدمه من خلالها طريقة مقنعة ومفعمة بالهزل اللذيذ – في الوقت ذاته. فالأمير وصديقه دكتور النحو رجلان عاطلان، وكلاهما مفلس، سرعان ما يصبحان متسكعين يعيشان خارج سياج الاحترام ويستمتعان بالحرية الهائلة التي تقدمها هذه الحياة، وسرعان ما تحولهما مشاجراتهما الطفولية ومحاولات كل واحد منهما المستمرة في إلقاء المسؤوليات على عاتق الآخر، إلى قطعة موسيقية ثنائية هزلية. والحكيم هنا هو مرة أخرى سيد الهزل الذي قابلناه في بعض أعماله غير المسرحية مثل «**عودة الروح**» و«**يوميات نائب في الأرياف**»

وكذلك في بعض مسرحياته المبكرة، خاصة مسرحية «**رصاصة في القلب**». ولكنه هنا يظهر دهاءه في تحويل موضوع جاد في الأساس إلى مادة كوميديا حقيقية، دون أن يسمح بأي حال من الأحوال بالتقليل من أهمية رسالة المسرحية أو السخرية بها. إن التوازن بين الفكر والفرجة الذي كان الكاتب المسرحي يعمل من أجله هو الذي قاد إلى هذه النتيجة السعيدة. لقد حققت مسرحية «**الأيدي الناعمة**» نجاحاً في شباك التذاكر وحُولت، مثل مسرحية «**رصاصة في القلب**» إلى فيلم سينمائي.

وفي سنة 1950 كتب الحكيم مسرحية «**الصفقة**»، وهي مسرحية مهمة لأن الكاتب المسرحي يوظف فيها شكل المسرح الشامل وتقنياته وذلك لكي يكتب مسرحية شعبية تهدف إلى الوصول إلى كل فئات مرتادي المسرح. ويناقش الحكيم في البيان الذي ألحقه بالمسرحية المشاكل التي تواجه المسرح العربي. فإحدى هذه المشاكل هي أن المسرحيات لم يعد لها جاذبية عامة: فهي تتجه إلى فئات معينة من الجمهور، إما إلى فئة المثقفين وإما إلى الجمهور العريض. والحاجة ماسة إلى وجود مسرحية ترضي كل فئات الجمهور الموحد لأن هذا النوع من المسرحيات هو دائماً الحصن المنيع لكل مسرح مزدهر. ومن هنا جاءت محاولة هذا الكاتب التالية: مسرحية صُبَّت في ما نسميه اليوم بقالب «المسرح الفقير». ويمكن تمثيلها في الهواء الطلق - في جرين أو في سوق في قرية صغيرة، دون الحاجة إلى مناظر أو أدوات تمثيل، والحوار فيها مكتوب بطريقة معينة يسهل فهمها على كل شخص، في المدينة أو في الريف، في مصر، أو في كل أرجاء الوطن العربي، فالحكيم يستخدم مفردات مشتركة بين كل العرب متمنياً بذلك أن يحل المشكلة الشائكة، مشكلة العامية مقابل الفصحى، لأن الحوار يناسب كلتيهما بسهولة: ويسمي الحكيم هذا الأسلوب «اللغة الثالثة» وينجح نجاحاً باهراً في جعل القاموس الدرامي يتلاءم مع متطلبات حوار سهل الانسياب.

والموضوع الذي يختاره الحكيم للمسرحية قصة مأخوذة من الحياة الواقعية. فثمة قرية صغيرة تحاول بصعوبة كبيرة أن تضمن امتلاك فدانين تعرضهما شركة

أرضٍ أجنبية للبيع. وعندما يتمكن أهل القرية أخيراً من جمع المال المطلوب، يظهر تاجر أراض كبير في أطراف القرية. فقد وقع له حادث سيارة وهو ينتظر مع مساعده ليركبا القطار إلى القاهرة. وعلى الفور يعتقد القرويون أنه جاء ليزايدهم في شراء الأرض. فيقررون إرشاءه ويدفعون له مائة جنيه. ولا يفهم هو ولا مساعده السبب الذي قدمت من أجله النقود. وحالما يفهمان السبب، يرفض تاجر الأراضي أن يمتلك القرويون الفدادين إلا إذا سمحوا له بأخذ فتاة فلاحة جميلة أعجبته لتعمل ممرضة لولد؛ في قصره بالقاهرة، انتاب الفزع كل واحد منهم. فهم يعرفون ما سيعني هذا في واقع الأمر، بيد أن مبروكة، الفتاة المقصودة، توافق على الذهاب، فتستخدم الحيلة التالية لتحبط مخططات حامد بيه، تاجر الأراضي؛ ففي قصره الباذخ تتظاهر بأنها قد أصيبت بالكوليرا وفي الحال يُطَوِّقُ القصر ويصبح سكانه، بمن فيهم حامد بيه، محجوزين، وتنقل مبروكة إلى المستشفى وتخرج منه بعد يومين، وهو وقت كاف لإعطاء الفلاحين الفرصة لينهوا إجراءات الشراء مع الشركة. وتعود مبروكة إلى بيتها وشرفها محفوظ. والحكيم لا يخبرنا كم من هذا حدث في الواقع، بيد أن من السهل إدراك أن الحكيم قد كان معتمداً على موقف الصدفة وسوء الفهم الأساسي. ما البقية فهي من وحي خيال الكاتب، الذي يستعين بالحكايات الشعبية التي يواجه فيها رجال الأعمال وسيداته المواقف الصعبة بالشجاعة والحيلة ويخرجون منها منتصرين. فالمسرحية تقدم صورة رائعة للفكر المصري المعهود، فالشخصيات الحيوية والواقعية تُرصدُ رصداً تاماً وتُرسَم رسماً متعاطفاً، هذا على الرغم من أن المرء يستطيع ملاحظة نغمة خافتة من النقد الموجه إلى سذاجة الفلاحين ومشاجراتهم. فبعضهم متهور وبعضهم هياب سهل القياد. فواحد منهم محتال ومخادع، والآخر صادق ومعين رغم كونه سكيراً.

تحقق مسرحية «**الصفقة**» الهدف الذي حدده لها الحكيم: إنها تمتع كل شخص، فقد حققت نجاحاً فورياً، عندما عرضت على خشبة المسرح سنة 1958، إنها بادرة مجموعة من المسرحيات التي سميت «أوبريتات بدون موسيقى»، أي مسرحيات تمتلك المتطلبات الأساسية للأوبريت: الفنتازية، أو موقف مقلوب رأساً

على عقب، أو فرضية لذيذة غير معقولة، تستلزم، متى ما قبلت، تسلسل أحداث معقولاً جداً. وهذه المسرحيات تناسب شكل الأوبريت بسهولة. وتذكر تعليمات خشبة المسرح التي يوردها الحكيم في مسرحية «**الصفقة**» الموسيقى، والرقص والأغنية وغيرها من الأحداث الاحتفالية الشعبية. ولكن الموقف الرئيس في المسرحية هو الذي يقربها جداً من الأوبريت.

ومن الواضح جداً أن مسرحية «**السلطان الحائر**» (1960) هي بعد أوبريت في جوهرها، مرتكزة كما هي على موقف فنتازي بصورة مبهجة، إذ يجد سلطانٌ يعيش في العصر المملوكي نفسه في موقف محرج جداً. فالسلطان السابق، الذي اشترى له هذا السلطان وهو في سن السادسة، يموت دون أن يعتق بأي حال من الأحوال عبده، السلطان الحالي. وهذا يعني أن على الحاكم الشجاع الذي يحبه ويحترمه كل واحد بسبب المعارك المتعددة التي انتصر فيها دفاعاً عن وطنه، أن يتخلى عن عرشه أو أن يرضى بأن يباع في المزاد العلني. والخيار الثاني هو الخيار الوحيد الذي يمكن للسلطان من خلاله المحافظة على عرشه؛ فكونه عبداً لا يحق له أن يتمتع بحقوق الرجل الحر. إنه مجرد متاع يخص بيت المال، ولا يأمل في أن يعتق إلا من خلال المزاد العلني. وسيطلب من المزايد الذي يكون السلطان من نصيبه أن يتخلى عن حقه في امتلاك السلطان بوصفه دليلاً على حبه للسلطان ولوطنه على حد سواء. وعندئذ فقط يمكن للسلطان أن يستأنف حكمه. وعندما يعرض قاضي القضاة هذا الأمر على السلطان يصاب بالذهوب ويشتاط غضباً ويشعر بالمهانة. وتسول له نفسه كثيراً استعمال القوة لإنهاء هذا الموقف السخيف. ومن الذي سيعارضه إذا ما أعلن جازماً، وسيفه مسلط في يده، أن الملك السابق قد أعتقه في واقع الأمر؟ ويجيبه القاضي: بأن لا أحد سيعارضه إلا القاضي نفسه لأنه سيعلن على الملأ أن السلطان عبد. حقاً، يستطيع السلطان أن يفعل ما يحلو له، ولكن القاضي يوضح له أن السيوف تقطع العُقد والرقاب، ولكنها لا تقدم مخرجاً جيداً من مشكلة عويصة مثل هذه المشكلة القائمة على الإطلاق.

إن حيرة السلطان لخيار بين القوة الغاشمة وحكم القانون. ويتردد السلطان قليلاً قبل أن يقرر أن يلتزم بالقانون. وعندما يُعرض للبيع يتبين أن المزاد قد رسا على امرأة يحسبها الجميع مومساً. وهي في الواقع أرملة شابة مثقفة ذات مواهب متعددة، كانت في البداية جارية لتاجر ثري ثم أصبحت زوجة له. وفي حياة زوجها امتلكت هي وزوجها صالوناً كان يشكل فيه الشعر والغناء والرقص زاداً مستمراً، وعندما توفي زوجها أبقت على الصالون كما هو. ومن هنا نشأت السمعة السيئة التي جلبتها على نفسها، لأن الرجال فقط هم الذين كانوا يرتادون صالونها. فالسيدة التي تهتم بأرواح الرجال وليس بأجسادهم هي شهرزاد حديثة. ومن أجل هذه الرغبة في تحسين أرواح الرجال تقرر شراء السلطان. ولأنها قد سمعت عن سفاهته وشراسته تقرر السيطرة عليه. وعندما يصبح في قبضتها، تكتشف مدى نبله وطيب خلقه. فهي معجبة جداً بقراره الهادئ بتجنب القوة والرجوع إلى الموقف المتحضر القاضي بالإذعان للقانون. وهي أيضاً مزهوة بالسيطرة التي حققتها فجأة على أعلى رجل في البلاد وأعظمه. فكلمة واحدة تتفوه بها ستحدد مصيره النهائي، إما أن يكون عبداً دائماً لها، وإما أن يكون رجلاً حراً مخولاً ليصبح مرة أخرى السلطان الطيب الكريم كما كان. وينبغي على السيدة، أيضاً، أن تختار خياراً صعباً: إما أن تحتفظ بالرجل الذي تحب، حتى وإن كان عبداً، وإما أن تعتقه وتفقده إلى الأبد. ولكنها تقرر ما يمليه عليها شرفها، فينال السلطان حريته.

وفي هذا الجو الخرافي الذي يقلب كل شيء فيه رأساً على عقب – سلطان يكتشف أنه عبد ينبغي بيعه في المزاد العلني لكي يستعيد حريته، ومومس يتبين أنها بحق امرأة شريفة وإنسانة فاضلة – يناقش الحكيم السؤال الخطير المتعلق بالكيفية التي ينبغي أن تحكم بها البلاد. فلقد أخذت أهمية هذه المسألة تتزايد بالنسبة لأولئك الأحرار الذين كانوا منزعجين يومياً من مشهد القوة وهي مركزة في أيدي قلة من الرجال المحيطين بجمال عبدالناصر. في الوقت الذي كان يؤيد فيه بعض هؤلاء الأحرار الخطوط العريضة لسياسة عبدالناصر الخارجية، شعروا بالحاجة

إلى مزيد من الحرية في البلاد. فلقد ادعوا بأنه مادام أن الثورة الآن أصبحت تحت السيطرة التامة فينبغي على البلاد أن تعود إلى حكم القانون عوضاً عن الإجراءات الثورية التي استخدمت سابقاً، ومسرحية «**السلطان الحائر**» دعوة حقيقية إلى هذا الاتجاه. إنها التماس درامي صرف للحرية الطيبة والمفيدة على حد سواء. وعلى الرغم من الأسلوب الخفيف المبسط الذي تطورت من خلاله الأحداث، فإن المسرحية قد نجحت بسهولة في إيصال الرسالة التالية: ليس الحاكم الحر من يستخدم القوة لإقامة الحرية. وهذه آخر مسرحيات توفيق الحكيم التي تنتهي بنغمة متفائلة. وعندما قام بكتابة مسرحيات سياسية مثل «**مصير صرصار**» (1966) و«**كل شيء في محله**» (1966) و«**بنك القلق**» (1967)، كانت النغمة انتقادية بصورة شديدة.

ولكن قبل أن نودع الابتهاج، كتب الحكيم مسرحيتين رائعتين حقاً: مسرحية «**يا طالع الشجرة**» (1962) ومسرحية «**شمس النهار**» (1965). ففي الأولى يعود إلى موقف آدم وحواء والشجرة الخالدة. فآدم الحكيم الذي يدعى «بهادر»، موظف صغير متقاعد يعيش على معاش التقاعد القليل مع زوجته «بهانة». فبهادر ليس على الإطلاق كما يبدو منه في الظاهر: أعني موظفاً متقاعداً عاطلاً عن العمل لا يصلح إلا لكومة نفايات. فهو في أعماقه فيلسوف يبحث عن المعرفة الكاملة. ويعتقد أنه سيحصل على هذه المعرفة عندما ينجح في زراعة شجرة دائمة الخضرة ذات صفة خارقة: تثمر في كل فصول السنة الأربعة. وبهادر مقتنع بأن الشجرة لن تنمو إلا إذا خصبت بدم زوجته. ويحتفظ بهذه النية سراً دفيناً إلى أن تأتي اللحظة المناسبة لتنفيذها. وفي هذه الأثناء يعيش مع زوجته عيشة غير منسجمة: فالاثنان على طرفي نقيض. وبهانة، بدورها، تنشد قتل زوجها، أعني أنها تحاول صرفه عن مشروعه الفلسفي، وتحوله إلى مخصب للمرأة وكاسب قوت، وأب لطفلتهما. وهي بهذه الطريقة شخص مبدع أيضاً. فالتنافر بينها وبين زوجها ليس الشجار البسيط العادي الذي يقع بين بعض الناس المتزوجين، إنه صدام النقيضين الذي لا يستطيع الانتصار فيه إلا أحد الطرفين.

والموقف قريب جداً مما نراه في بعض مسرحيات شو، خاصة في مسرحية «الرجل والرجل الخارق» Man and Superman، إذ يدخل فنان مع امرأة حيوية في لعبة شد الحبل التي تقرر نوعية الخلق الذي سينتج: الفن والفلسفة أو جنس من الرجال الخارقين. وتنتهي المسرحية بقتل بهادر في الواقع لزوجته. وعندما يتهيأ لدفن الجثة تحت الشجرة، يذهله اكتشاف أن رمز إنجازه، سحلية خضراء يسميها «الشيخة خضرة»، قد قتلت وألقي بها في الحفرة التي أعدها لدفن زوجته الميتة. وتختفي جثة بهانة - وبقتله زوجته يكون قد قتل الإبداع. فالشجرة وبهانة والسحلية هي أجزاء أساسية لحلمه بالإبداع.

عندما نشرت مسرحية «**يا طالع الشجرة**» اتفق الحكيم مع أولئك النقاد الذين صنفوها على أنها مسرحية تنتمي إلى مسرح اللامعقول، إذ اعتقدوا أن الحوار المتشابه بين الزوج والزوجة الذي يُظهر عدم قدرتهما على الالتقاء والتواصل قد كان كافياً لتسمية المسرحية بأنها مسرحية لا معقولة. وفي الحقيقة فإن المسرحية لا تتضمن أي شيء لا معقول فيها. إنها عمل فلسفي يوظف بطريقة ذكية جداً الأسلوب البوليسي ليضمن شد انتباه مشاهديه وقرائه وليسبر غور مشكلة المعرفة، التي استحوذت دائماً على اهتمام الحكيم. وتقدم في المسرحية مجموعة متنوعة من أساليب تحصيل المعرفة: فضابط البوليس يستخدم أسلوب الاستجواب ليحاول معرفة سبب اختفاء الزوجة ومكانه قبل مقتلها اللاحق. والشيخ الزاهد يستعين بعلمه اللدني للحصول فيما بعد على المعرفة. وبهادر يحاول الحصول على المعرفة من خلال شيء يشبه أساليب السحر. والعنوان الذي يتخذه الحكيم لمسرحيته مأخوذ من أغنية شعبية لها إيحاءات رمزية، وليس من السهولة تقرير العلاقة بين الأغنية ومحتوى المسرحية، ولا يمكن إلا تخمينها. فشجرة الأغنية غامضة غموض شجرة المسرحية. وفي الأغنية وفي المسرحية على حد سواء يحطم المشروع، فالحلم لا يتحقق.

أما مسرحية «**شمس النهار**» فهي بصراحة مسرحية تعليمية. وهذا ما يقرره الحكيم في مقدمته القصيرة لها، إذ يقول إنه يريد من مسرحيته أن تعلم درساً

أخلاقياً مباشرة كما فعلت حكايات كليلة ودمنة وحكايات لافونتين وبعض مسرحيات بريخت. وطلباً لهذا الدرس الأخلاقي يعود الحكيم إلى «ألف ليلة وليلة» ويأخذ حكاية أميرة تدعى شمس النهار، لا ترغب، بخلاف أخيها، في الزواج من أمير غني، أو من ابن وزير ثري، بل من رجل يستحقها بجدارة. وتطلب أن يُنادى في المدينة بأن من يريد الزواج من الأميرة يستطيع أن يتقدم إليها وسوف يحصل على الجائزة الكبرى متى ما وجد أنه مناسب، وإلا فإنه سيجلد ثلاث جلدات. ويتقدم كثير من الشباب الثري لطلب يدها، وعندما يوشك اليأس أن يتملك والدها السلطان ووزيره، يتقدم رجل طريف لطلب يدها. إنه رجل نكرة غير معروف. من الواضح أنه فقير وغير متمرس على آداب الحياة الملكية، بيد أنه يمتلك شخصية قوية. ترضى الأميرة بهذا الخاطب، ولكن لهذا الخاطب شروطه الخاصة: ينبغي على شمس النهار أن تتخلى عن مكانتها وتحيا حياة امرأة عادية في سنها. وينبغي عليها أن تخرج معه إلى الحقول والجبال، فهناك تتعلم كيف تكسب القوت والسعادة التي تتمتّع بها في حياتها الآن من دون استحقاق. ينبغي عليها أن تعمل لكي تصبح إنساناً كامل النمو. وعلى مضض، يدع السلطان الأميرة وخطيبها يفعلان ما يريدان. ويخرجان في رحلة تتعلم خلالها الأميرة الشيء الكثير. فالعمل يجعلها مستغنية عن مكانتها وثرائها. وتصبح أيضاً مستغنية عن معلمها، خطيبها المرتقب. وقرب نهاية المسرحية تفاجئه بقولها إنها إذا ما تزوجته فإنها سوف تفكر طول الوقت في أمير يدعى «حمدان» كانا قد تعرفا عليه أثناء رحلتهما. وقع حمدان في حب شمس ووافق على الذهاب مشياً على قدميه إلى قصر والدها ليطلب يدها منه. تعتقد شمس أن حمدان يمتلك مقومات الحاكم الجيد ولذلك فهي طامعة في الزواج منه. وبقلب منكسر يشير الخطيب المرتقب، واسمه المفترض بدر، إلى شمس بأن عليها أن تتزوج «حمدان». فلقد تخيلته صورة صادقة لها، ومحتوم عليها أن تحبه، لأننا جميعاً نحب أولئك الذين نرسمهم في مخيلتنا. ومن المحزن أيضاً أن شمس توافق على الزواج من حمدان، ويذكرنا مشهد الوداع كثيراً بالانفصال الذي حدث بين هيجنز وأليزا في مسرحية «**بجماليون**» لشو،

فهيجنز الحكيم، بدر، قد غير الأميرة تغييراً كبيراً، أعطاها روحاً وإرادة خاصة بها. فهي الآن جديرة بأن تسلك طريقها وتتزوج من رجل ينتمي إلى طبقتها الاجتماعية؛ أما بدر فإن لديه، مثل هيجنز، هدفاً أعظم من السعادة الزوجية. فسوف يظهر في أماكن أخرى، منتحلاً مظاهر أخرى ومهناً أخرى، ليساعد على اختيار الناس الطيبين اختياراً جديداً. فهذا هو نصيبه في الدنيا.

وبهذه الطريقة تنتهي مسرحية رائعة جُمع فيها بين الفكر والفرجة جمعاً جعلها كلها مسرحية جميلة. وهذه المسرحية، مثلها مثل مسرحيات «**الصفقة**» و«**السلطان الجائر**» و«**يا طالع الشجرة**» وهي في جوهرها أوبريت تصلح بسهولة لأي مؤلف موسيقي مقدام. وعلى الرغم من أن أكثر من ناقد عربي قد أزال الصلة الواضحة التي تربط مسرحياته بالموسيقى، فإن الحكيم نفسه يعي أن الموسيقى متفشية في كثير من مسرحياته. فلقد وصف في مقال له نشر في مجلة «آخر ساعة» كيف أنه ذهب لمشاهدة عرض لمسرحية «**أهل الكهف**» قُدم في باليرو في إيطاليا سنة 1954 حيث جرى التمثيل في ساحة دير هناك. فلقد أصيب بدهشة سعيدة عندما وجد أن جوقة من راقصي الباليه قد استخدمت للتعبير عن أفكار النائمين وأحلامهم. فلقد استخدم المشهد الثاني والثالث أعمدة الدير ديكوراً طبيعياً ومناسباً جداً. وعندما بدأت الممثلة التي قامت بدور بريسكا تنوح على حبيبها الميت، استطاع الحكيم أن يسمع موسيقى بيد أنها كانت تصدر فيما يبدو من مكان خفي. لقد شعر بأن الكلمات لم تكن تُنطق فحسب بل كانت تُغنى. وفي نهاية العرض التفت إلى الحكيم مسؤول إيطالي كبير كان يجلس بجواره وقال له: كم هو مناسب أن تصبح هذه المسرحية أوبريتاً، وهذه الملاحظة نفسها ذكرها مؤلف موسيقي نمساوي في تعليق له على عرض لمسرحية الحكيم «**بجماليون**» قدم في مدينة سالزبرغ.

الكُتّاب المسرحيون المصريون الجُدد

عندما اندلعت ثورة 1952 كان الحكيم قد نجح في المحافظة على حياة الكتابة

المسرحية والمسرح فكرة وممارسة. فلقد تمكن من إضفاء الاحترام على حرفةٍ وشكلٍ كتابي لم يحظ من قبلُ في المجتمع ولا في الأوساط الأدبية إلاّ بقدر ضئيل من التقدير. وأصبح الآن قبول المسرحية المطبوعة قبولاً محكماً بوصفها أدباً جيداً يقرأ، لما له من استحقاق بغض النظر عن قابليته للتمثيل. ويستطيع الحكيم أن يفخر بأن أغلب الفضل في ذلك يعود إليه.

بيد أن الحكيم لم يكن، كما بينا آنفاً، راضياً عن هذه النتيجة، فمهما فعل، فإن مسرحياته لم تستطع على الإطلاق الوصول إلى الجماهير العريضة التي كان متحمساً لمخاطبتها. لقد كانت ثمة حاجة إلى شيء آخر غير الاحترام الاجتماعي والحضور المتواصل لكاتب مسرحي مرموق: أعني حادثة وطنية عظيمة. وهذا هو ما قدمته ثورة عام 1952 المسلحة. فافتتحت مسارح جديدة، وقوبلت مشاكل هائلة وحلول مختلفة تؤمل منها ثم جربت. لقد شعر كل واحد أنه مدعو للمشاركة في النهضة الوطنية لرسم مصيره ومصير وطنه. وهذه هي اللحظة الثمينة التي تجعل وجود مسرح نشيط حقاً أمراً ممكناً.

كان لدى جماعة الكتاب الشباب الذين ظهروا بعد الثورة مواهب وأحلام كبيرة، وصلة مباشرة بالواقع، ولقد عرف عدد منهم السجون والمعتقلات حق المعرفة قبل الثورة وبعدها. فلقد أطلق مؤخراً سراح واحد منهم، على الأقل، هو الفريد فرج (1929) من المعتقل عندما قبل المسرح الوطني مسرحيته «حلاق بغداد» وأنتجها.

كان يرأس هذه المجموعة نعمان عاشور (1918–1987) وهو شاب ذو مواهب متعددة كان قد كتب، قبل الثورة، مقالات وقصصاً قصيرة للمجلات التي كانت تحرض على المطالبة بتغيير جذري. ونظراً لأنه قد منح موهبة مسرحية متميزة، فقد وجد أن بإمكانه الآن أن ينفّس عن رغبته الدفينة في أن يصبح كاتباً مسرحياً. كتب عاشور كثيراً من المسرحيات الجيدة أنضجها مسرحية «**عيلة الدوغري**» (1962)، التي تصور أسرة مصرية تنتمي إلى الطبقة الوسطى المتدنية. يقدم الكاتب المسرحي الأسرة وثروتها في حالة انحطاط كبير تقترب من الانهيار. فسيد، الابن الكبير،

خياط شهير سابقاً أخرجته تقنيات الخياطة الجديدة التي لم يستطع تبنيها من السوق؛ ويصبح مفلساً تقريباً. وأخوه الأصغر، مصطفى، وهو مدرس تاريخ حصل على الماجستير مؤخراً، يعتقد أنه بحصوله على الشهادة قد أصبح أعلى منزلة من أعضاء الأسرة الآخرين، ولذلك فهو ينظر إلى كل من حوله باحتقار. ويطلق زوجته المغلوبة على أمرها ويخطط للزواج من زميلة سابقة له في الكلية، اسمها أزهار، تنظر إلى الزواج بوصفة صفقة تجارية وتخلو من أية مشاعر رقيقة. وثمة أيضاً زينب، الأخت الكبرى، وهي امرأة سليطة اللسان تحكم السيطرة على زوجها أحمد. وهو موظف بسيط، ولكنها، رغم كلماتها الجارحة، طيبة القلب. وهناك أيضاً عيشة، الأخت الصغرى، وهي مدرسة رياضة شارفت عامها السابع والعشرين ويتوجب عليها أن تتزوج. أما أصغر فرد في أسرة الدوغري فهو حسن، وهو لاعب كرة قدم واعد أكمل دراسته الثانوية وسمح لكرة القدم بأن تستغويه وتبعده عن مواصلة دراسته.

وهذه المسرحية مسرحية شخصيات في المقام الأول. فعاشور يرسم صورة جدارية لأسرة مصرية، ثم يقوم بتأملها موزعاً النقد هنا وهناك ومعبراً عن تعاطفه معها ومبدياً أخطاءها الاجتماعية ومعطياً حكمه النهائي عليها. وما يحدث في هذه المسرحية قليل جداً. فثمة خلاف حول بيت الأسرة: يقنع مصطفى، أستاذ التاريخ، أخته زينب بأنه سيكون من مصلحتها بيع حصتيهما في البيت. وعندما يحاولان بيع حصتيهما يكتشفان أن سيداً قد رهن البيت. ويتهمانه بالختل والاحتيال ويهدده مصطفى بإبلاغ الشرطة. لكن سرعان ما يُتَجنّب حدوث الأزمة عندما يثبت سيد، بالوثائق التي كان قد احتفظ بها ونسيها، أنه قد فك رهن البيت عندما كان موسراً. وعلى الرغم من تحقق السلام فإن شرخاً كبيراً يفسد الآن صرح الأسرة، ويبدأ تفككها. ويفترق جميع أعضاء الأسرة، مخلفين وراءهم خادماً مسناً، خدم كل واحد منهم صغيراً وكبيراً، وكان حلمه في الحياة أن يملك حذاء. وعندما يقدم له حسن في النهاية حذاء يكتشف أن رجليه قد أصبحتا، نظراً لطول حفائه، شديدتي التفلطح بحيث يتعذر عليهما الدخول في الحذاء، ويقول بمضض عندما يرى

كل واحد من أفراد الأسرة ماضياً في طريقه: «الله يسامحكم. الله يسامحكم كلكم».

لم يسبق لمسرحية «**عيلة الدوغري**» مثيل في المسرح العربي من حيث الموضوع ورسم الشخصية والموقف الذي يتخذه الكاتب المسرحي تجاه شخصياته. فالشخصيات الرئيسة، سيد ومصطفى وزينب، ترسم بعناية فائقة وبموضوعية تتعمق في دواخلهم بغض النظر عن مشاعر الكاتب المسرحي الذاتية التي تظهر، مع ذلك، على استحياء طوال المسرحية. فسيد سكير، ومسرف، ومدبر جاهل لأموره الخاصة. ولكنه يُصور على أنه طيب القلب. أما زينب فيتعاطف المؤلف في تصويرها على الرغم من سلاطة لسانها وحمق تصرفها. فهي، وإن آزرت مصطفى، لا تشاركه كرهه وازدراءه للجميع. أما الخادم المسن علي الطوّاف، فهو وإن لم يظهر في المسرحية إلا دقائق قليلة، فإن المؤلف يفسح له المجال ليكشف القناع عن أنانية الأسرة المطبقة. وكون المؤلف يعطي هذه الفرصة للخادم المسن لهو دليل جيد على نضج المؤلف، لأن عاشور ينتمي إلى الطبقة الاجتماعية نفسها التي تنتمي إليها أسرة الدوغري.

إن الأعمال الشبيهة بأعمال عاشور هي أعمال الفريد فرج، وهو كاتب مسرحي تبنى أساليب عديدة من أساليب الكتابة المسرحية التي تشتمل على المسرحيات المرتكزة على التراث العربي، مثل: مسرحية «**حلاق بغداد**» (1923)، ومسرحية «**الزير سالم**» (1967)، ومسرحية «**علي جناح التبريزي**» (1963م)، والمسرحيات السياسية، مثل: مسرحية «**سليمان الحلبي**» (1964)، مسرحية «**النار والزيتون**» (1970)، والمسرحيات الاجتماعية الناقدة، مثل: مسرحية «**عساكر وحرامية**» (1966)، ومسرحية »«**زواج على ورقة طلاق**» (1973). وتستحق مسرحية «**علي جناح التبريزي**» من بين كل هذه المسرحيات عناية خاصة، لأنها تمثل إحدى المحاولات الناجحة التي تستمد من مصادر ألف ليلة وليلة مواد درامية من المحتمل جداً أن تروق لجماهير عريضة. ينسج فرج من حكايتين مأخوذتين من ألف ليلة وليلة

نص مسرحية رائعة. وموضوع المسرحية هو تلاحم الأسطورة بالواقع، فما أسهل الانتقال من أحدهما إلى الآخر، وما أقوى الأسطورة عندما يعتنقها من هو شديد الإيمان بقوتها المطبقة، وما أعجبها عندما تنشغل بها العامة.

فعلي جناح التبريزي هو سيد مسرف، ضيع ثروته طلباً للشرب واللهو. نجده عندما تبدأ المسرحية على وشك مغادرة قصره بعد أن باعه. فهو يتوقع مجيء المالك الجديد بين لحظة وأخرى، وفي هذه الأثناء يعيش في الخيال حياة السيد الثري التي كان يحياها من قبل ويحافظ على طرائقها ومظاهرها. وعندما يطرق إسكافي بابه طالباً الصدقة يستقبله استقبالاً جيداً ويدعوه إلى وليمة. ويتبين أن الوليمة ما هي إلا وليمة متخيلة مملوءة بأسماء ألذ الأطعمة التي يتظاهر الإسكافي - وهو تحت تهديد العقاب الجسدي - بأنه في الواقع يستطيبها. وسرعان ما يستمال الإسكافي إلى الموافقة على خدمة السيد العنيد. ومع أن السيد يبدو له على قدر غير قليل من الغرابة، فإنه يجد نفسه غير قادر على مقاومة سحر فصاحته وخياله الوقاد، وتمثيله المعدي. ويعطي الإسكافي السيد المفلس كل المال القليل الذي ادخره، ويوافق على الخروج معه في رحلة إلى الشرق الأقصى. وسوف يتظاهر الاثنان بأن السيد تاجر ثري جداً، جاء مستبقاً قافلة محملة بالبضائع تمتد من بغداد إلى الصين.

وعندما يصلان إلى وجهة سفرهما، يبدأ علي في الحال تمثيله، فيطلب من تابعه أن يقدمه إلى المدينة بأسلوب رفيع يليق بأمير. ويجد الإسكافي متعة في المسرحية الصغيرة، وسرعان ما يقنع أحد التجار بأن سيده هو الشخصية الرفيعة التي يتظاهر بها. وعندما تأتي بنت الملك لشراء قطعة نفيسة من القماش، يتظاهر علي بأن كل ما يحويه الدكان أقل من قدر الأميرة بكثير، ويأمر تابعه بأن يوزع كل البضاعة على الفقراء. وعندما تسأل الأميرة من هو علي؟ يجيبها بقوله: «غريب يسره أن يخدم الأميرة بقلبه وسيفه وثروته». وتعجب به الشخصيات المالكة أيما إعجاب.

وسرعان ما يصبح علي جناح أسطورة، فالأغنياء يقرضونه المال استناداً إلى القافلة الشديدة الثراء التي ينتظرها. ويبلغ الأمر بالملك نفسه إلى أن يصدق بوجود القافلة. ويوافق على زواج علي من الأميرة. ولكن عندما تمضي شهور دون مجيء القافلة، يفقد الجميع، بمن فيهم الملك، صبرهم، ولم يكن تابعه، الذي كان مستاءً من تبديد سيده للمال على الفقراء دون أن يعطيه شيئاً منه أكثر منهم صبراً. لذلك، فإنه ينقلب على سيده ويكشف خبره للملك، مما يؤدي إلى إصدار حكم على علي بالإعدام. وعلى الرغم من ذلك فإن الإسكافي، وقد أفزعته الفعلة الشنيعة التي فعلها، يرتدي عباءة وعمامة كبيرة ويتظاهر بأنه حسن، أحد أتباع علي، الذي وصل لتوه ليعلن خبر مقدم القافلة السعيد. وفي الحال، يطلق سراح علي الذي ما كاد يجد وقتاً للهرب على ظهر الفرس آخذاً معه، إلى جانب تابعه، زوجته الأميرة التي كانت دائماً مقتنعة بالأخلاق الطيبة الدفينة لرجل وضع أسطورة وسخرها لخدمة غاية جد حميدة.

أهذه أسطورة جيدة أم أكذوبة فظيعة؟ تشعرنا المسرحية بأن الإجابة تعتمد على الكيفية التي يرى المرء من خلالها الأمور. فعند الفقراء هذه القافلة الخيالية قد فعلت العجائب: لقد أحدثت توزيعاً أكثر عدلاً للثراء، حيث إنها أعطت المحرومين فضول أموال الموسرين. لذلك يبدو علي في عيونهم مصلحاً، ومثالياً وحالم الأحلام. وإذا كانت الأسطورة قد جلبت خيراً وفيراً في مكان ما، فإنها تستطيع فعل الشيء نفسه في أماكن أخرى كثيرة. وبهذا المعنى، فإن القافلة لم تعد مجرد خيال، بل تصبح أمراً ممكناً يمكن أن تحقق في مكان آخر. فالحد الفاصل بين الأسطورة والواقع لا يراه سميكاً إلا الناس الثقلاء. أما عند أولئك الذين يحلمون، فلا وجود لهذا الحد. وهذا ما أدركته الأميرة. لذلك فهي تنضم إلى صفوف الحالمين.

ومن الكتاب المسرحيين المرموقين في هذه الفترة ميخائيل رومان (1927-1973) الذي كتب عدداً كبيراً من المسرحيات الاجتماعية الناقدة والسياسية، ومن أبرزها مسرحيته الأولى «**الدخان**» (1962). تعرض المسرحية شخصية شاب ذكي

يدعى حمدي، الذي سيظهر في كثير من مسرحيات رومان حاملاً الاسم نفسه وممثلاً لنفس الملامح تقريباً. فهو شاب مضطهد يعاني من الاضطهاد الاجتماعي والسياسي ومقدّرٌ له الفقر المدقع. وهو في مسرحية «**الدخان**» طابع آلة مغلوب على أمره لا يجد ما يسد رمقه. فيلجأ إلى تعاطي الحشيش لينسى همومه، غير أن الحشيش لا يجلب له إلا مزيداً من الهموم ولا يؤكد إلا ضياعه التام. ويمثل حمدي كثيراً من الشباب المصريين المنتمين إلى الطبقة الوسطى المتدنية الذين تمكنوا، في أصعب الظروف، من الحصول على تعليمهم العالي. ومع ذلك، فلن تستطيع شهاداتهم الجامعية أن ترتقي بهم عن كونهم موظفين صغاراً في القطاع الحكومي أو القطاع الخاص، يؤدون أعمالاً مرهقة، ويتقاضون مرتبات زهيدة. ويقع على عاتق حمدي عبء إضافي يكمن في أنه قد كشف حقيقة نفسه ومجتمعه - بل حقيقة الحالة الإنسانية ذاتها. إنه يكره ما اكتشفه كراهة شديدة، وسيكون سعيداً لو أن بإمكانه محاربة كل أنواع الظلم لكي يصلح الخطأ، مثلما فعل دون كيشوت الذي يقترن حمدي به.

ونقابل هذه الشخصية مرة أخرى، بدون اسم في البداية، في مسرحية رائعة ذات مشهد واحد تدعى مسرحية «**الوافد**» (1965). ففيها يصل الشاب إلى فندق بعد رحلة طويلة مرهقة وهو يتضور من الجوع. ويجلس على طاولة ولعابه يسيل من مجرد التفكير في أنه سوف يمد يده حالاً ويتناول وجبة فاخرة. وفي الحال ينادي شخص، ويظهر «المندوب» ويحتضن الوافد بحرارة ويتحدث إليه حديثاً ودياً كما لو كان صديقاً قديماً له. ويبدو الوافد حذراً لأنه لا يتذكر أنه قد قابل «المندوب» على الإطلاق، بيد أن «المندوب» لا يأبه بالاستقبال البارد الذي يلقاه من صديقه القديم. وعندما يقترح «المندوب» على الوافد أن يعمل معه في الفندق يبدي الوافد شيئاً من التردد. فيعتبر «المندوب» هذا التردد رفضاً لاقتراحه، ويعبر عن أسفه ثم يغادر صديقه، قائلاً له: إن لديه رحلة يجب القيام بها ومتمنياً عليه أن يتصل به في أي وقت آخر لأن هذه الفرصة هي فرصة العمر.

يأتي النادل، وقبل أن يجد الوافد فرصة لاختيار وجبته يسأل عما إذا كان اسمه ضمن قائمة النزلاء. وبما أن الوافد غير قادر على الرد المرضي على هذا السؤال وعلى أسئلة أخرى كثيرة تتعلق بزمن وصوله وكيفيته، فإن «المسؤول» يتولى شؤونه. ويكتشف الوافد أن «المسؤول» قد كان رفيقاً له في النضال الوطني. وفي الحال يشارك الاثنان في مظاهرة سياسية متخيلة ينددان فيها بالخونة القدامى، وعندما يطلب الوافد الطعام بعد أن شعر فجأة بقرصات الجوع، يسأله «المسؤول» السؤال المؤلم التالي: هل أنت معنا في الفندق؟ وبعد أن يصبح الوافد منكسر الخاطر، يقرر أن يستغني عن الطعام كلية، بيد أنه يكتشف أن الطعام إجباري. ويكتشف شيئاً آخر وهو أنه في الواقع مقبوض عليه وأن قضيته لابد أن تحال إلى الخبير ليدرسها. ويتبين أن الخبير ما هو إلا صديق قديم له، بيد أنه يسأله السؤال المؤلم نفسه. وعندما لا يقدم الوافد إجابة صريحة يخبره صديقه الخبير بأنه لا يستطيع خدمته إلا بعد أن يحصل منه على معلومات كاملة عن نفسه. وهذه المعلومات لابد أن تُدخل في الآلة وهي الوحيدة التي ستقرر إمكانية تقديم الطعام له. وبدون هذا فإن الوافد سيصبح نكرة - شخصاً بدون هوية، ولا ماضٍ، ولا مستقبل. ويدخل الوافد في ثورة غضب عارمة بعد أن نفد صبره. فيندد بكل شخص وبكل شيء، متّهماً كل من في الفندق بأنهم قد صاروا عدماً. فما هو النفع الذي حققه الفندق لهم؟ فكل واحد منهم فخور بصورة مضحكة بالزر الذي يتعين عليه ضغطه ويعد هذا عملاً مجيداً. والوافد هو الشخص الحر حقيقة من بينهم جميعاً، لكونه قد استغنى عن بطاقة الهوية، وعن العفش، وعن كل القيود الاجتماعية الأخرى. ولكن قبل أن يستنفد غضبه تنتشله يد العصر الحديث الآلية الطويلة، ويُقْضَى عليه حالاً. والمسرحية تعرية لكل الأنظمة السياسية التي تسحق فيها العجلات الضخمة للدولة البارعة في وحشيتها الفردَ سحقاً غاشماً، إنها صرخة من أجل حرية الفرد وتنديد بكل الجهود الرامية إلى جعل الإنسان خاضعاً للآلة. وعلى الرغم من رومانسيتها فإنها تستحوذ على أذهاننا بصدقها وشجوها الحاد.

واستطاع محمود دياب (1932-1982)، على قِصَر حياته، أن يسهم في المسرح العربي بمسرحياته الأكثر نضجاً. فقد نوع في أسلوبه، ابتداء من واقعية مسرحية «**الزوبعة**» (1967) وهي دراما تحكي حياة القرية، وانتقالاً إلى التجريب بالأشكال الشعبية للدراما مثل السامر، وهو شكل من أشكال الفرجة في القرية، التي قرنه بشكل شبه مرتجل ليخرج لنا مسرحية رائعة هي مسرحية «**ليالي الحصاد**» (1967). وموضوعها هو الوهم والحقيقة في حياة القرويين البسطاء الذين تقودهم امرأة جميلة مغرية إلى خلافات وجريمة مهلكة. بيد أن مسرحية «**باب الفتوح**» (1971) هي التي أكسبت دياباً احترام النقاد ومرتادي المسرح على حد سواء، وهو احترام يزداد باستمرار حتى بعد وفاته. تصف المسرحية لحظة جد حرجة في حياة الوطن العربي - الآلام الموجعة لهزيمة 1967 الفادحة. يجثم الهواء الثقيل على كل صدر لثقله، بل إن الصمت أكثر ثقلاً، والأثقل من ذلك كلّه هو الانتظار. ثمة مجموعة من الشبان يتحادثون، ماذا يمكن عمله؟ هل نسكت؟ هل نصرخ؟ هل نضحك؟ هل نغضب؟ بعض هذا غير مجد والغضب ممنوع. لذلك يقرر الشبان أن يلعبوا لعبة التاريخ، أن يعيدوا صياغة حوادثه ويقربوها إلى الحقيقة وإلى قلوبهم. فالتاريخ يقول إن الملوك والسلاطين والمقاتلين العظماء هم الذين يصنعون الحوادث الكبرى. ويجعل من المقاتل والقائد البطل الجليل صلاح الدين مثالاً لامعاً. ويقول إن شجاعة هذا القائد العظيم وعبقريته هما اللتان حررتا القدس بعد معركة حطين. لكن الشباب يظنون الأمر خلاف ذلك. فهم يعتقدون أن الناس هم الذين يصنعون التاريخ، وأنهم هم الذين ينضمون إلى صفوف حرب التحرير عندما تقوم ليدافعوا عن أنفسهم وأسرهم ومنازلهم وبلدهم. إنهم المادة الأساسية التي يصنع منها النصر، ومع ذلك يصر المؤرخون المنافقون على عدهم مجرد أدوات يستخدمها القادة العظام للوصول إلي أمجادهم. وبعد أن تصاب هذه المجموعة بالسخط وخيبة الأمل من جراء مراجعتها لفترات مختلفة من فترات التاريخ العربي، تقرر أن تمثل عصر صلاح الدين، ولكن لماذا نظن أن العصر لم يلد إلا رجلاً عظيماً واحداً؟ ألا يمكن أن يكون قد صنع شخصاً عظيماً مماثلاً له، ثورياً واحداً أو آخر مخلصاً لمصالح وطنه العربي؟

ويتخيلون أن هذا الشخص هو أسامة بن يعقوب، فهو شاب جاء من الأندلس على رأس جنود إشبيلية. فقد قرر التنصل من الحكم العربي المنهار في أسبانيا التي تتقاتل فيها الطوائف العربية بمساعدة أعدائهم، والمجيء إلى الشرق بأمل كبير يملأ قلبه وكتاب عظيم يحمله في يده. ويرغب في مقابلة صلاح الدين ليشرح له كتابه. بيد أن الأفكار الثورية التي يضمها هذا الكتاب ترعب عماد الدين، المؤرخ الشخصي لصلاح الدين، الذي يشي بأسامة وكتابه فيتبع ذلك سلسلة من العقوبات، ومع ذلك، فقد جذب الكتاب إليه كثيراً من الأتباع والمؤمنين، غير أن نسخه تُحرف الواحدة تلو الأخرى. ويسقط مؤيدو أسامة في أيدي أعدائهم، وتأتي النهاية عندما يُقبض على أسامة نفسه. وقبل موته يخاطب معذبيه قائلاً:

> «إنني أعرف من أنتم، أعرفكم جميعاً، فما أكثر ما التقيت بوجوهكم في الأندلس، وفي المغرب، وفي مصر، وفي الشام، وفي كل بلد وطئته قدماي، ليت رفاقي يأتون الآن، ليروكم في اجتماعكم الشيطاني هذا، فيكشفوا الحقيقة عن أعينكم. إننا على حق. إن الفتوح لن تتيسر لهذه الأمة إلا إذا هي مرت على أجسادكم جميعاً، وبلا رحمة».

لقد أراد أسامة تحذير صلاح الدين من حاشيته التي تشكل عائقاً بينه وبين الناس البسطاء الذين يشن حروبه من أجل مصالحهم. ونلتقي ببعض هؤلاء البسطاء بين حشد من المسلمين وهم في طريقهم إلى القدس، وأكثرهم لفتاً للانتباه هنا الشيخ المسن الثابت العزيمة أبو الفضل الذي يخفق لسوء الحظ في استرداد بيته في القدس حيث حُوِّل بيته إلى خان تديره يهودية محتالة وابنتها. إن نصر صلاح مفيد للأغنياء ومكنوفيهم فقط، بينما الفقراء سيعودون إلى ما كانوا عليه. هذه حرب يخوضها الناس ولكنها ليست للناس.

تعد مسرحية «**باب الفتوح**» من ناحية التقنية المسرحية مثالاً رائعاً للإتقان الذي كان الجيل الجديد من الكتاب يكتسبه بثبات في مجال الكتابة المسرحية. فالطريقة السلسة التي تسير بها الأحداث من الواقع إلى الوهم إلى الواقع تمثِّل جانباً من جوانب هذا الإتقان. لذلك فالساخطون هم مرة شباب يعيشون في الحاضر

ومرة ثانية يشاركون في الحوادث التاريخية، وهم مرة ثالثة يمثلون أسامة الذي يلهجون بكلماته بصوت عال. ويقومون أيضاً بدور المعلقين على الحوادث ويمثلون كذلك الناس العاديين في المسرحية، أولئك الناس الذين يعتنقون كلمات أسامة ويحولونها إلى حلم يجب تحقيقه. وتؤدى هذه الأدوار الكثيرة برشاقة ولطف يجعلان مسرحية «باب الفتوح» أول مسرحية عربية تدمج الكورس كلية وتحوله إلى جزء أساسي من أجزاء المسرحية.

لقد حال ضيق المجال هنا دون إعطاء الكتاب المسرحيين الآخرين الاهتمام الذي يستحقونه. ومنهم يوسف إدريس (1927-1991م) الذي أحدثت مسرحيته «**الفرافير**» (1964م) ضجة كبيرة في أوساط مرتادي المسرح والنقاد على حد سواء. فلقد زعم إدريس أن مسرحيته هي بحق مثال جيد للشكل المسرحي الوطني الذي كان يصبو إليه. حققت المسرحية نجاحاً بارزاً ولكنها لم تثبت زعم الكاتب المسرحي. وحقق علي سالم (1936 – ...) استحساناً وترحيباً واسعين بكتابة مسرحية «**أنت اللي قتلت الوحش**» (1970)، التي يوظف فيها أسطورة أوديب ليناقش الأحوال التي أدت إلى هزيمة العرب سنة 1967. وتوجه المسرحية، بأسلوب سافر تهكمي، نقداً لاذعاً إلى كل من الشعب والقائد في بلد خيالي تقود فيه طاعة البطل إلى الكارثة. أما سعد الدين وهبه (1925م –...) فله مسرحيات شائقة كثيرة تعد مفخرة له. ومسرحيته «**بير السلم**» (1966) مثال جيد لما نقول. فرب الأسرة يعاني من الشلل ويقبع عاجزاً تحت الدرج. ولا يعتقد أحد من أسرته بأنه سيشفى من مرضه على الإطلاق إلا ابنته الحنون عزيزة. لذلك فهم ينصرفون إلى شؤونهم الخاصة. وتتفكك الأسرة، بيد أن شملها يلتئم مرة أخرى في نهاية المسرحية عندما يستعيد رب الأسرة قدرته على الحركة. ويقدم العمل فرصاً عديدة لتفسيرات مختلفة. ويعود هذا العمل مرة أخرى إلى مسرحية نعمان عاشور «**عيلة الدوغري**»، ويوظف بعض التقنيات التي وظفها بكيت في مسرحيته «**انتظار جودو**».

وبسبب كون هذا الجزء الخاص بمصر قد صمم على أساس التعامل مع التيار المسرحي الرئيس الذي انبثق من الحكيم، لم يكن بالإمكان النظر في مسرحيات

محمود تيمور (1894-1973) وعلي أحمد باكثير (1910-1969). ولو كانت المساحة المخصصة هنا أكبر من هذه لاخترنا تصميماً مختلفاً يتضمن بالتأكيد أعمالهم.

المسرح خارج مصر

لبنان وسوريا

على الرغم من أن سوريا ولبنان قد ساعدتا المسرح المصري على النمو، وذلك بإعطائه فرقاً مسرحية كاملة وبعض الزاد الدرامي أيضاً، فإن الأجزاء المسرحية هناك كانت مطفأة. فلقد عد الموقف السائد في كلا البلدين، وخاصة في سوريا، التمثيل المسرحي فناً حقيراً وأحال الكتابة المسرحية إلى الكتب لتوفير مادة مقروءة فقط، أعني مسرحيات مطبوعة غير قابلة للتمثيل.

يدرك الكتّاب اللبنانيون جيداً أن المسرح قد وجد في بلدهم حتى وقت قريب بوصفه جنساً أدبياً فقط. وذلك ما يعترف به عبداللطيف شرارة في مقال له بعنوان: «المسرح اللبناني الحديث» (**مجلة الآداب**، يناير 1967). بعد أن يقسم شرارة الجهود المسرحية اللبنانية إلى ثلاث مراحل - الترجمة من الغرب، ومحاولة بعث الأمجاد العربية الوطنية، والمرحلة الواقعية - ينهي مقاله بالسؤال عما إذا كان ثمة احتمال إيجاد أدب مسرحي عربي مزدهر. ولقد أجاب عن هذا السؤال كاتب لبناني آخر هو غسان سلامة الذي أكد في كتاب له كتب بالفرنسية بأن المسرح اللبناني لم يبدأ إلا في عام 1960م. ويستبعد باستهانة كل الجهود التي بُذلت لتقديم المسرح في لبنان قبل هذا التاريخ نظراً لكونها إما محاولات لتسلية الجيران من خلال تعريب موليير وإما مسرحيات تكتب في نهاية العام الدراسي لأهداف تعليمية. ثم يصف الكاتب بشيء من التفصيل الأنشطة المسرحية في لبنان خلال الفترة من عام 1960 إلى عام 1979. فلقد كان ثمة خمس فرق مسرحية مشغولة بتقديم عروض مسرحية في بيروت. وكان يدير إحداها فنانان مسرحيان كانا قد تلقيا تدريبهما المسرحي في لندن واستراسبرغ. وتلقى أيضاً بعض المسرحيين والممثلين تدريبهم في فرنسا

وموسكو. وأغلب المسرحيات التي مثلت كانت مصممة لإرضاء أذواق المثقفين. واختير عدد لا بأس به منها من المسرح العالمي. فقد قدم منير الدبس، مدير إحدى الفرق المسرحية، فرقة مدرسة بيروت للمسرح المعاصر، مسرحيات سوفوكليس، وشكسبير، وسارتر، واينسكو، وجوتة، وبوخنر، وبريخت، ظهر خلفها مناظر تاريخية. ثم أبعد نفسه بعد ذلك (1970) عن الجمهور المحدود لهذه الروائع، وتبنى نوعاً من الإشراقية القريبة من إشراقية جروتوسكي، مفضلاً أن يستمد إلهامه من الأعمال غير المسرحية مثل كتاب «**النبي**» لجبران.

ولكن كان هناك آخرون يسعون إلى التعبير عن المسائل الاجتماعية الساخنة مثل الفنانين الذين التفوا حول روجيه عساف وممثلته وشريكته المقدام نضال الأشقر اللذين أدارا استديو بيروت، وقدموا مسرحية شائقة تدعى «**إضراب الحرامية**» (1971م)، وهي مسرحية تُمتُّ بَنَسَب إلى مسرحية بريخت «**أوبريت بثلاثة ملليمات**». فكلا العملين يعالج العلاقة التي توجد بين الجريمة والشرطة: علاقة مساعدة ومنفعة متبادلة. والحرامية في المسرحية ليسوا حرامية عاديين، بل هم الصناعي الذي يدفع لعماله أقل مما يستحقون، والطبيب الذي يقتسم مع الصيدلي قيمة الدواء الغالي الثمن الذي يصرفه لمرضاه دون داع «وهلم جرا». وعندما يقف الناس محتجين على هذا الاستغلال، وينجحون في إخراج الحرامية، يكتشفون مباشرة أن مجموعة جديدة من الحرامية الآخرين قد جاءت لتحل محل الحرامية القدامى، فالشر غوره أبعد بكثير مما يبدو. ويجب التخلص من كامل نظام الحكم وليس من أشخاص معينين فقط. وقد أعطيت المسرحية شكلاً احتفالياً: فقد قابل الممثلون والمؤلف الجمهور في المداخل، وحيته الموسيقى الشعبية، ووزعت عليه القهوة العربية والحلوى التركية. وجلس المتفرجون على الكراسي أو على الأرضية المفروشة، وقدمت أحداث المسرحية على ثلاث مراحل في أماكن مختلفة من القاعة. ونُظر إلى المسرحية نفسها على أنها حدث اجتماعي بقدر ما هي صوت درامي، هدفها زرع المسرح في نشاطات الناس اليومية، والتخلص من الافتراض القائل بأن المسرح لم يكن يهم إلا المثقفين. وتدفق الناس بشتى مستوياتهم لمشاهدتها.

وباستخدام طريقة توجيه الحديث إلى الجمهور مباشرة، قدم الأخوان رحباني، بمساعدة النجمة الغنائية المشهورة المطربة فيروز، أوبريتاً وراء أوبريت للتغني بحياة الفلاحين اللبنانيين البسيطة وتضامنهم في وجه الخطر، وجهودهم المستمرة في محاربة الشر في الأشخاص وفي الأنظمة على حد سواء. ويجب عد هذه الأوبريتات مشاركة لبنان الرئيسية في فن المسرح. أما فيما يتعلق بالكتابة المسرحية ذاتها، أعني نصوصاً معينة ذات طابع أدبي قابلة للتمثيل، فقد كان على لبنان أن ينتظر حتى يأتي الشاعر عصام محفوظ (1939) ويقدم مسرحياته مثل مسرحية «**الزنزليخت**» (1968)، وهي مسرحية غير معقولة تهاجم الطغيان السياسي.

استمرت سوريا، بدون القباني، عقوداً عديدة تتمتّع بعروض مسرحية شعبية، مثل: مسرح القراقوز والفصول الفكاهية ورقص السماح. وقد قدم فنان شعبي يدعى محمد حبيب هذا الزاد بنجاح في المقاهي. إضافة إلى هذا، كانت هناك، كما ذكر عدنان بن ذريل في دراسته «**المسرح السوري منذ خليل القباني إلى اليوم**» (دمشق: 1971)، العروض التي تقام في المقاهي للحكواتي، والنمر الفكاهية التي كان يقدمها المهرج المشهور جورج دخول، وكان لهذا كله أثر في الكوميديا العربية، الشعبية منها والأدبية على حد سواء، خاصة عندما هاجر جورج دخول من سوريا إلى مصر. وإلى جوار هذا الزاد الشعبي كانت هناك القطع المسرحية الأدبية العادية، التي كتب بعضها شعراء مرموقون مثل عمر أبي ريشة، ولكن هذه كانت، إلى حد كبير، ضعيفة وغير قابلة للتمثيل. واستمرت الحالة إلى عام 1959، حيث قررت الدولة التدخل. وقبل هذا التاريخ بقليل عاد من باريس إلى سوريا فنانان مسرحيان مشهوران هما رفيق الصبان وشريف خزندار بعد أن تدربا على أيدي اثنين من أكبر المسرحيين الفرنسيين، هما جان لوي بارو وجان فيلار. وبدأ الشابان السوريان يقدمان نماذج من المسرح العالمي كانت حرية بأن تلقى اهتماماً كبيراً. وأسس الصبان نواة مسرحية سماها «**ندوة الفن والفكر**» قدمت دعماً جيداً للمسرح السوري الجديد. وعندما رأت الدولة أن الوقت قد حان لمساعدة المسرح، قامت بتأسيس فرقة

المسرح القومي عام 1959 مستعينة بطاقم الصبان وببعض المخرجين الذين درسوا المسرح في أمريكا ومصر. وبذلك بدأ المسرح السوري يبني طاقمه الفني والتقني. وبينما كانت الدولة تقوم بهذا، كان الفنان المسرحي الشاب سعد الله ونوس (-1997 1940) منشغلاً بإعداد نفسه للدور الذي سيلعبه في حياة المسرح السوري: دور الفنان المسرحي الوطني.

كتب ونوس خمس مسرحيات ذات فصل واحد ومسرحية طويلة في جزأين كان يبحث فيها بوضوح عن وجهة وأسلوب تعبير (جديدين) قبل كتابة المسرحية التي جعلته يتبوأ مكان الريادة: أعني «**حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**» (1968)، وهي بحث مسرحي جريء في عقول العرب وأرواحهم ومحاولة لاكتشاف الظروف التي أدت إلى هزيمة عام 1967 الخطيرة. وقد استخدم ونوس فيها الشكل المسرحي المرتجل ظاهرياً لكي ينتزع الضحك المر ويميط اللثام عن جوانب القصور الخطيرة في الوضع العربي. واتبعت هذه المسرحية بمسرحيتين أخريين هما «**مغامرة رأس المملوك جابر**» (1969) و«**سهرة مع أبي خليل القباني**» (1972)، واستخدم فيهما ونوس تقاليد العروض الشعبية: المخاطبة المباشرة للجمهور، والانصراف التام عن الإيهام وعن النص المرتجل ظاهرياً (سهرة)، والمغامرات والمؤامرات، والأمراء المتحاربين والحب الجارف بين تابعيهم، وكلها تذكر بمغامرات ألف ليلة وليلة.

بيد أن المسرحية التي أظهر فيها ونوس عبقريته المسرحية هي مسرحية «**الملك هو الملك**». فبتوظيف ونوس لحكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة تمكن من كتابة مسرحية رائعة عالج فيها الموضوع البالغ الأهمية المتعلق بكيفية الحكم معالجة عميقة وذكية وممتعة جداً. فثمة ملك ضَجِرٌ يريد أن يسلي نفسه فيختار أحد رعيته ليجعله ملكاً لمدة يوم واحد. وبعد تولِّي الملك المزيف زمام الملك يصبح في الواقع ملكاً قولاً وفعلاً. ويعترف به الجميع بمن فيهم زوجة الملك الحقيقي وأقرب أصدقائه. فالوظيفة والحاشية والزي والشعارات الأخرى جميعهاً هي التي تجعل الملك من هو وليس الشخص الذي أنعم عليه بها. والأهم من ذلك هو أن الملك المزيف، وهو تاجر

مفلس مغلوب على أمره تسببت دسائس شهبندر التجار في إفلاسه، يدافع وهو في وظيفته الجديدة عن شهبندر التجار هذا نفسه ويؤيد كل الشرور التي اقترفتها الحكومة السابقة ضد الشعب بوصفها أشياء طبيعية. وتتغنى الجوقة بالدرس الأخلاقي للمسرحية، وهي أن تحقيق العدالة الشاملة يتطلب تغيير الأنظمة الحاكمة وليس الأفراد. وبالإضافة إلى الدور الذي تؤديه الجوقة في المسرحية فإن أفرادها هم شخصيات في المسرحية يمثلون مجموعة من الشبان وامرأة يبحثون عن تغيير ثوري. والمسرحية تستخدم أساليب عروض شعبية متنوعة لتحكي قصة، وتمثل مسرحية، وتوضح كذلك درساً أخلاقياً.

العـراق

قُدم الفن المسرحي في العراق من خلال الفرق المسرحية الزائرة وأغلبها من مصر. ففي عام 1926م قدمت فرقة مصرية يرأسها جورج أبيض عروضاً مسرحية في بغداد والبصرة، وتبين أن هذه الزيارة كانت مهمة جداً بالنسبة للمسرح العراقي الحديث النشأة، فقد رفعت معنويات الهواة العراقيين. وعندما عرضت مسرحية «**أوديب ملكاً**» أعجب حقي الشبلي، وهو أحد الهواة العراقيين، بالعرض الذي قام هو فيه بدور ابن أوديب إعجاباً شديداً، حتى أنه أسس في العام التالي فرقة مسرحية شارك فيها الفنانون العراقيون والمصريون معاً. وفي سنة 1935 ابتعث شبلي لدراسة الفنون المسرحية في فرنسا. وعاد بعد أربع سنوات وأسس قسماً للتمثيل في معهد الفنون الجميلة لإعداد الفنانين المسرحيين المرتقبين من ممثلين ومخرجين. وأخذ القسم على عاتقه أيضاً تنظيم المواسم المسرحية وتقديمها. وأصبح كل شيء جاهزاً لميلاد مسرح هناك. وكل ما كان ينقص المسرح العراقي هو الكاتب المسرحي الذي يستطيع أن يحقق الحضور والاستمرارية على الساحة المسرحية في آن معاً. ولكن ظهور مثل هذا الكاتب المسرحي لم يكن ليتأخر كثيراً. لقد كان هذا

الكاتب المسرحي هو يوسف العاني (1927 -...) الذي جعله إنتاجه الغزير يحتل مكانة كاتب مسرحي قومي.

كتب العاني عدداً من المسرحيات، منها مسرحية «**أنا أمك يا شاكر**» (1955) التي تعالج شؤون أسرة عراقية من الطبقة المتوسطة يشارك أفرادها مشاركة فعالة في أحداث الحركة التحررية الوطنية التي كانت تحتدم من حولهم. فلقد قتل طغاة العراق شاكراً، أكبر الأبناء، وسوف يواجه أخوه الأصغر، سعودي، نفس المصير في نهاية المسرحية. أما أختهم كوثر فيقبض عليها عندما تخرج من مخبئها لتخبر أمها بمقتل سعودي. هكذا تبقى الأم، أم شاكر، وحيدة، غير أن إيمانها بأن هذا كله سوف يذهب في سبيل مصلحة الوطن إيمان لا يضعف أو يتزعزع. وعلى الرغم من المبالغة في كتابة المسرحية، فإن الشخصيات مرسومة رسماً قوياً. والشكل المستخدم هو قطعاً الشكل الميلودرامي الذي صادف أنه يناسب موضوع المسرحية: الغيرة الوطنية.

لقد كان من شأن العاني أن يتعلم الدرس المهم المتعلق بالتأليف بين عنصري الفرجة والدرس تأليفاً ناجحاً في مسرحيته «**المفتاح**» التي كتبت بعد حوالي اثنتي عشرة سنة (1967-1968). فالشكل الذي يختاره الكاتب المسرحي لمسرحيته هو الحكاية، إذ يوظف أغنية شعبية حول صندوق سحري، لها نظائر في بلدان عربية أخرى (جاعلاً بذلك من الاستمتاع بها خارج العراق أمراً ممكناً). وفيها يخرج زوجان حديثا الزواج باحثين عن ضمانات لطفلهما الذي ينويان إنجابه. فلقد أصر الزوج على ألا ينجب طفلاً قبل أن يؤمن له حياة طيبة. ويضع الزوجان ثوباً وكعكة في الصندوق، بيد أنهما، لكي يحافظا على محتويات الصندوق، لابد أن يكون لديهما مفتاح للصندوق. والمفتاح عند الحداد، والحداد يريد الفلوس، والفلوس عند العروس، والعروس في الحمام، والحمام يريد القنديل، والقنديل ساقط بالبير، والبير يريد حبلاً، والحبل يريد الثور، والثور يريد الحشيش، والحشيش بالبستان، والبستان يريد المطر، والمطر عند الله.

وفي كل مرحلة من مراحل الرحلة، يصاب الزوجان، اللذان يدعيان «حيران»

و«حيرانة»، بخيبة أمل. ومع ذلك، فالحداد في نهاية الأمر يعطيهما المفتاح مجاناً، ولكنهما عندما يفتحان الصندوق يجدانه فارغاً. وبذلك يتعلم الزوجان درساً جيداً وهو أن التعب وحده ليس بكاف؛ وإنما الأكثر أهمية من ذلك هو أن يحدد الإنسان هدفه والوسائل التي يحققه بها. فلا نستحق أن نأخذ شيئاً أعطي لنا مجاناً، ويجب علينا أن نبحث عن أشياء حقيقية تجعل حياتنا أكمل وأكثر أمناً. وفي نهاية المسرحية تبوح حيرانة بسر كانت تخفيه وهو أنها في حقيقة الأمر حامل وسوف تضع مولودها قريباً. لقد قررت بأن لا تبوح لزوجها بالسر حتى يفتح الصندوق، والآن وقد أصبح الطفل حقيقة فقد وجب على الزوج أن يقبل الحالة غير المتوقعة. إن على الزوج والزوجة وشخص ثالث كان مصاحباً لهما أن يجدوا أسلوباً جديداً للحياة، فعليهم أن يركضوا ويسرعوا ليواجهوا المتطلبات التي خلفها وصول الطفل. والمسرحية تمتعنا عن طريق إعادة تفسير التراث الشعبي تفسيراً عطوفاً وثاقباً في وقت واحد.

كتب العاني أيضاً مسرحيات مهمة أخرى، منها مسرحية «**الخرابة**» (1970) وهي فانتازيا تفيد من أشكال مسرحية متعددة، مثل: المسرح الوثائقي، والمسرح الشعبي، ومسرح العرائس، لتنتج لنا تحقيقاً مسرحياً في مشكلة الخير والشر من جوانبها المتعددة وفي ظل الظروف المعاصرة. أما مسرحية «**الخان**» (1976). فهي صورة جدارية مسرحية رائعة للأحداث القومية، التي وقعت خلال سنوات الكفاح العاصفة من أجل التحرر الوطني منذ الأربعينات. وتحتوي على شخصيات شعبية مرسومة رسماً قوياً مثل شخصية نجمة، وهي امرأة مجربة من عامة الناس تكرس حياتها، بعد أن سلب منها زوجها الأثير، لرعاية صديق زوجها المعاق الذي سبق أن وقف إلى جوار زوجها في إحدى الشدائد التي تعرض لها. وتذكرنا نجمة بشخصيات مشابهة لها في جوركي.

الكويت والبحرين

على الرغم من أن الفنانين المسرحيين المصريين كانوا فاعلين في تشكيل

المسرح في الكويت وتطويره منذ أوائل الستينات، فإن جذور المسرح الوطني الكويتي الحقيقي تمتد إلى فترة متقدمة. فلقد أبدت الكويت منذ بدايات الأربعينات اهتماماً كبيراً بالفنون المسرحية. ويتضح هذا إلى حد كبير من خلال المسرحيات المرتجلة التي قدمها محمد النشمي، وهو رجل المسرح الموهوب الذي أدرك بوضوح بأنه إذا أراد أن يصل إلى قلوب الجماهير فإن عليه أن يعطيهم أحسن ما يحبون: موضوعات فكاهية مأخوذة من الحياة الحقيقية ومشحونة بنقد لجوانب القصور الاجتماعي والشخصي في قالب ارتجالي. قدم النشمي حوالي عشرين مسرحية في الفترة ما بين عام 1956-1960، تركت أثراً عميقاً في نفوس الكتاب اللاحقين (الذين اختاروا، على العكس منه، النص المكتوب)، وساعدت على تحديد شكل الكوميديا والمهزلة الشعبيتين ومضمونهما. وأحد هؤلاء الكتاب هو صقر الرشود الذي سيبرز نفسه فيما بعد بوصفه كاتباً مسرحياً ومخرجاً على حد سواء.

كتب الرشود سلسلة من المسرحيات التي عالج فيها مشاكل العلاقة بين الآباء والأبناء في الكويت التي كانت تشهد حالة من التغيير. فالأدب يقف متفرداً، بعيداً عن الناس متسلّطاً، ليس مستعداً إطلاقاً للتزحزح قيد أنملة عن ما يظهر له أنها أرضية صلبة يقف عليها: السيطرة المطلقة على أسرته. والزوجة إما أنها مستضعفة وإما منسية تماماً عندما يتعلق الأمر باتخاذ القرار، وإما أنها تؤيد استبداد الزوج تأييداً مطلقاً. والصراع الذي يجري ينتهي بالضرورة إلى تفكك الأسرة، والنساء هن اللاتي يعانين أكثر من غيرهن. ومن أشهر مسرحيات الرشود مسرحية «**الطين**» (1965)، التي يصر فيها أب مسن على الزواج من شابة، ليست أكبر من ابنته كثيراً، وابنته دميمة الخلقة يتوجب عليها أن تشتري زوجاً لها. وسرعان ما يستقطب هذا الزوج انتباه زوجة الرجل العجوز فينغمس الاثنان في علاقة حب محرمة. وتتعرف الابنة هذه الحقيقة وتصبر عليها لأنها تحب زوجها الخائن. ثم يأتي التفكك، فيموت الرجل العجوز وتترك زوجته البيت لأن لديها آخرين ستذهب إليهم، ويتخلى العشيق عن زوجته. وقبل أن يسدل الستار، يلقي الخادم الهرم مرزوق، خادم الأسرة منذ زمن بعيد، محاضرة قاسية على جثة الرجل

ومن كُتَّاب المسرح الكويتي البارزين عبدالعزيز السريع، ومسرحياته مهتمة كثيراً بموضوعين توأمين هما التسلط الأبوي والزلزال الاجتماعي الذي جلبه النفط إلى الكويت. وتعالج مسرحية «**فلوس ونفوس**» (1969–1970) هذا الموضوع معالجة فاعلة. ففيها تتعرض عائلة كاملة للتفكك. فالأب، الذي كان طيب القلب قانعاً بنصيبه، يحصل على مبلغ كبير من المال من جراء بيع بيته للحكومة. وسرعان ما يصبح رجلاً آخر يرتدي ثياباً فاخرة، ويتزوج امرأة جديدة من الخارج، ويقف متحدياً كل أفراد الأسرة بكاملها، متهماً إياهم بمحاولة سلب الثمرة الحلال لثرائه الذي تحصل عليه مؤخراً.

يقدم المسرح في البحرين صورة مشابهة جداً للصورة التي رأيناها في الكويت. فالموضوعات تتشابه جداً: التسلط الأبوي، والظلم الاجتماعي، والأبناء والبنات في ثورة ضد قهر الأسرة الذي يؤدي إلى الإحباط أو الجنون أو الفرار من الأسرة والوطن.

أما مسرحية سلطان سالم «**العنيد**» (197?) فهي مسرحية مختلفة: إنها تعالج الموضوع الأوسع للثورة على استبداد سلمان، الموظف الكبير. فأحمد موظف صغير تحت إمرة سلمان، يأتي ليبلغه بأنه قد قرر هو وجميع الموظفين الإضراب عن العمل ما لم يستجب لمطالبهم. ويحاول سلمان تهديد أحمد ولكن الشاب يصمد في موقفه. ثم تعرض علينا بعد ذلك حياة سلمان الخاصة عندما تقوم عشيقته بزيارة له. فهو عبد لها بمعنى الكلمة. يعطيها سلمان عقداً من اللؤلؤ فترفضه باستخفاف ثم تسمح لنفسها بقبوله عندما يعدها بإعطائها عقد الماس الذي ترغب فيه كثيراً. ويقابل مشهد الغزل والتبذل هذا بمشهد آخر من الاضطهاد السافر. فمهدي وهو فلاح فقير ومستأجر قديم يأتي إلى سلمان طالباً منه الرأفة، لأنه لا يستطيع أن يدفع لسيده الثلاثمائة الدينار التي وعده بها: فهذه السنة كانت سيئة جداً بالنسبة

لمحصول التمر ولا يستطيع مهدي أن يدفع إلا مائتي دينار فقط. ولكن سلمان يأمره بأن يدفع المبلغ كاملاً أو يتخلى عن النخل. ولكن غلظة القلب هذه تدفع العشيقة إلى الرأفة بمهدي فتأخذ من حقيبتها مائة دينار وتعطيها العجوز الفقير «مهدي». يأتي أحمد لرؤية سلمان مرة ثانية، وهو هذه المرة محطم الروح: فقد قرر كل زملائه التخلي عن إضرابهم، فهم من الفقر بحيث لا يحتملون الطرد من العمل. ومع ذلك، فإن أحمد الذي يبدو مهزوز البدن يصر على قراره. ويفشل سلمان في محاولته رشوة أحمد بالمال والبيت والمزرعة. ويرفض أحمد كل هذا قائلاً: «لقد كانت هذه معركة واحدة فقط، إن المحاولة والإخفاق أفضل بكثير من عدم المحاولة على الإطلاق». وتنتهي المسرحية بمشهد تحذيري مريع ضد الظلم: يثور بركان في جزيرة فيقسمها نصفين فتخرج فتاة ترتدي الزي البحريني الوطني وتنتقد بقسوة أولئك الذين يبذرون الثراء ويحرمون الآخرين من العمال والمحتاجين حقوقهم المشروعة. فهؤلاء سوف يستيقظون في يوم من الأيام.

السُّودان

بدأت مسيرة المسرح في السودان على أيدي بعض الهواة المصريين من أعضاء هيئة التدريس في كلية غردون في الخرطوم. ففي عام 1912 اشترك هؤلاء الهواة في كتابة وإخراج مسرحية تدعى «**التوبة الصادقة**» كانت مصرية تماماً من حيث الموضوع والشخصيات والممثلين. وأدى هذا إلى جهد متواصل، قام به المثقفون، وفنانو المسرح الهواة السودانيون الذين أعجبوا بهذه المسرحية فكرة وتطبيقاً. وفي عام 1932 كتب خالد أبو الروس أول مسرحية يكتبها سوداني، وهي مسرحية «**تاجوج والمحلّق**»، التي تصف قصة حب مأسوية وقعت بين زوجة جميلة وزوجها. وعلى الرغم من أن المسرحية لم تكن ناضجة، فقد قدمت المسرح السوداني بموضوع سوداني، وأخرجت المسرح إلى الجمهور العريض في النادي الرياضي الذي عرضت فيه. ثم حذت الأندية الأخرى حذو هذا النادي.

وفي عام 1946 ظهرت أول ممثلة سودانية على خشبة المسرح، وفي عام 1946 أسست أول فرقة تمثيل شعبية. وكانت هذه الفرقة تنشد الغوص في المجتمع السوداني وتقديم قضاياه الساخنة على خشبة المسرح، متجولة في الأقاليم ومقدمة العروض المسرحية في كل مكان مناسب. وهذه الفرقة هي فرقة «أباد أماك» التي اجتذبت كثيراً من المواطنين إلى الفنون المسرحية، وذلك بفضل حماسها وإخلاصها وتبنيها لقضايا الناس داخل السودان وخارجه. وفي عام 1967 تولى الفكي عبدالحميد منصب مدير المسرح القومي بعد عودته من دراسة المسرح في انجلترا. وسعى إلى إقامة مواسم مسرحية مستمرة تشتمل على مسرحيات سودانية وعربية وعالمية. وكوّن كل الطواقم الضرورية من الفنيين والعمال المهرة، ورسخ روح العمل الجماعي في نفوسهم، ورفع المكافآت التي يتقضاها المسرحيون عن مسرحياتهم. وسرعان ما أنشئت إدارة للفنون المسرحية والاستعراضية. ولكن على الرغم من كل هذا، فإن الكاتب المسرحي الوطني لم يولد بعد.

ليبيا

لا تختلف الحالة في ليبيا عن غيرها من البلدان العربية الأخرى: فلقد أيقظت زيارات الفرق المسرحية المصرية الشائعة الاهتمام الكامن لدى المثقفين وعشاق المسرح المحليين بالفنون المسرحية. وسرعان ما أدرك هؤلاء أهمية المسرح، فبالإضافة إلى كونه فناً فإنه أيضاً وسيلة سياسية واجتماعية لإحداث تغيير جذري. ولذلك جاء حماس الهواة الشديد لغرس بذور المسرح في التربة الوطنية، وجاءت التضحيات الكثيرة التي كانوا مستعدين للقيام بها لتحقيق هذا الهدف.

كتبت في ليبيا بعض المسرحيات الشائقة مثل مسرحية «**زوبعة الشيطان**» (1973) التي كتبها المهدي أبو قرين، والتي تصور سوء تصرفات الهدار، وهو مقاول ومزارع ثري يستبد بالنساء في بيته (زوجته وابنته المغلوبة على أمرها) ويدلل ابنه الفاشل الجاهل. ولكن سرعان ما ينكشف أمر الهدار. فهو يزرع

المخدرات في أرضه ويربح مالاً عظيماً، ولكن يد القانون الطويلة تمتد إليه. والمسرحية مكتوبة بعناية، والشخصيات مرسومة بوضوح، والصراع بين الخير والشر مقنع ومحدد تحديداً دقيقاً.

ومن كتاب المسرح الليبيين البارزين عبدالكريم الدناع، فقد كتب خمس مسرحيات، أبرزها مسرحية «**سعدون**» نظراً للتوازن الدقيق الذي يقيمه الكاتب فيها بين الأبطال ومناوئيهم، بين المناضلين الليبيين والمستعمرين الإيطاليين. وعلى الرغم من أن الكاتب يشيد بذكر أعمال سعدون البطولية، فإنه لا يهمل الجوانب الإيجابية في المعسكر الآخر ولا جوانب القصور في الجانب الليبي. ويبدي الكاتب لباقة ووعياً سياسياً ثاقباً عندما يفرق بين قادة الاستعمار وضحاياهم في المعسكر الإيطالي وهم أناس بسطاء سيقوا إلى حتفهم في حرب ليست حربهم.

أما مسرحية «**الأقنعة**» التي كتبها محمد عبدالجليل قنيدي فهي مسرحية مختلفة. فهذه المسرحية التي سبكت في قالب الحكاية تهاجم الظلم الذي يرتكبه النظام الحاكم بأكمله: السلطان، والوزير، ورئيس الحرس السلطاني، وزوجة السلطان. فالوزير وزوجة السلطان يحاولان قتل السلطان حتى يستمتعا بحبهما المحرم أكثر فأكثر. وعندما تخفق المحاولة، تلفق التهمة ضد مواطن بسيط يودع على عجل في السجن لانتظار المحاكمة. ومع ذلك فإن المواطن يقلب الأمور ضد الجميع، فالسلطان والوزير وزوجة السلطان، كلهم مذنبون. وعندما يتضح هذا الأمر للشعب، يثور الشعب ويخلع السلطان ثم يُقتَل. ويطلب من المواطن أن يخلفه في السلطة. يوافق المواطن كارهاً، ولا يعد الشعب إلا بشيء واحد، وهو أنه سيكون آخر من يأكل إذا كان هناك نقص في الطعام. وتحقيق العدالة الشاملة أمر صعب. لكنه سيحاول تحقيقه. والمسرحية مؤثرة جداً تتجنب الخطابة والمبالغة. وهذه المسرحية كغيرها من المسرحيات الأخرى ترينا أن بإمكان الكتاب المسرحيين الليبيين كتابة مسرحيات جيدة الحبكة. ومع ذلك فقد أخفقت في إخراج كاتب مسرحي وطني يكون أحد الأركان التي تقوم عليها كل حركة مسرحية.

تونــس

تونس مثال واضح آخر من الأمثلة التي تدين للمسرح المصري. فابتداء من عام 1908 قامت مجموعة من الفرق المسرحية المصرية بزيارة تونس. وفي نهاية العام نفسه، قدمت فرقة يرأسها سليمان القرداحي عدداً من المسرحيات أثارت اهتماماً كبيراً في أوساط المثقفين التونسيين الذين عدوا المسرح العربي قوة هم في أشد الحاجة إليها للتصدي للجهود المستمرة التي يبذلها الفرنسيون للقضاء على كل مشاعر التونسيين بالانتماء إلى وطن عربي. وكانت إحدى النتائج المباشرة لزيارة القرداحي هي تأسيس فرقة مصرية تونسية بدأت نشاطها بتمثيل مسرحية مصرية عنوانها: «**صدق الإخاء**» في عام 1909. وتبع تأسيس هذه الفرقة تأسيس فرقتين مسرحيتين تونسيتين هما «**الآداب العربية**» (1911) و«**الشهامة العربية**». وتنافست كلتا الفرقتين فيما بينهما منافسة أفادت المسرح التونسي الناشئ. وفي أثناء هذه المنافسة قدمت مسرحية تونسية بعنوان: «**الانتقام**».

أثبتت الأحداث اللاحقة أنه لم يكن ثمة نقص في المسرحيات أو في الفرق المسرحية. ففي عام 1932 كان في تونس أربع فرق مسرحية. وقد شُكلت في عام 1959 جمعية «المسرح الحديث» التي جمعت رجالاً ونساء جلهم من الأقرباء لتفادي مشكلة الاستهجان العام بالممثلات. فلقد سمح المنصف شرف الدين، قائد الفرقة، لزوجته بالقيام بأحد الأدوار في إحدى المسرحيتين التي قدمتهما الفرقة. لقد أحصى الكاتب المسرحي مصطفى الفارسي المسرحيات التي قدمت على خشبة المسرح التونسي في الفترة ما بين 1966م - 1971 فوجدها أكثر من خمسمائة مسرحية. وفي سنة 1965 اشتكى كاتب مسرحي آخر هو حسن الزمولي من أن المسرحيات العديدة التي قدمت لا تعكس المشاعر الوطنية ولا ترضي الطموحات التونسية، ونظرتها إلى الحياة في مجالات التأليف والتمثيل والإخراج. إن ما كان يعبِّر الزمولي عن فقدانه هو المسرح التونسي الوطني الحق. وبعد خمس سنوات من تعبير الزمولي عن نفسه بهذه الصراحة حول الموضوع، ظهر الكاتب المسرحي عز الدين المدني الذي

سيحقق لنفسه مكانة الكاتب المسرحي الوطني. لقد حقق هذه المكانة من خلال جهده الدؤوب في تفحصه تراث الأدب العربي، باحثاً عن الشكل والمضمون اللذين يجب أن يثبتا أنهما أقرب إلى الوجدان العربي.

لقد كان كثير من الكتاب يبدون منذ بداية الستينات عدم رضاهم المتزايد عن الصيغة المسرحية العربية. وكانوا يبحثون دائبين عن شكل مسرحي توحي به العروض المسرحية أو شبه المسرحية المتأصلة في أشكال التمثيل الشعبي مثل مسرحيات خيال الظل والعروض التي يؤديها الممثلون الجوالون في الشارع أو الأسواق في المناسبات الوطنية والدينية والخاصة. واعتقد بعض الكتاب أن هذه الأشكال تقدم فرصاً لإنتاج شكل مسرحي عربي محدد. وجربت هذه الأشكال تجريباً صحيحاً، وكُتبت مسرحيات مهمة موظفة التمثيل الشعبي بوصفه شكلاً لمضمون حديث. ومن الأمثلة الجيدة لهؤلاء الكتاب يوسف إدريس في مصر، وسعد الله ونوس في سوريا، وقاسم محمد في العراق، والطيب الصديقي في المغرب. وفي الواقع لم يزعم أحد من هؤلاء الكتاب المسرحيين بأنه سينتج في نهاية الأمر شكلاً مسرحياً عربياً من خلال استخدامه للتمثيل الشعبي. لقد كانوا قانعين باستخدام المادة الشعبية من أجل قيمتها وجاذبيتها، وعندما كانت النتيجة ازدياد مشاهدي مسرحياتهم اعتقدوا أنهم سائرون في الطريق الصحيح.

أبدى عز الدين المدني وحده رأياً مختلفاً، فقد بين في المقدمة التي قدم بها مسرحيته «**ديوان الزنج**» (1972) أن استخدام المادة التراثية لن يؤدي في حد ذاته إلى بعث شكل مسرحي عربي، فالموضوع والأسوب وحساسية الكاتب وقدرته على الاقتراب من شعبه بقدر الإمكان وتصميمه على ألا ينظر إلى التراث بوصفه مهيباً، هذه كلها أمور ضرورية لوضع الكاتب المسرحي في الطريق الصحيح. فالمعرفة المتعمقة بالإنجازات الماضية ينبغي أن يصاحبها موقف نقدي تجاه هذه الإنجازات، ولا يسمح بالبقاء في العصر الحاضر إلا للقيم الماضية الحية. وكتب المدني ست مسرحيات حاول فيها جميعاً أن يلتزم بالمتطلبات المذكورة آنفاً. والكاتب المسرحي

ينظر إلى أربع من هذه المسرحيات: مسرحية «**ثورة صاحب الحمار**» (1970) ومسرحية «**ديوان الزنج**» (1972) ومسرحية «**رحلة الحلاج**» (1973) ومسرحية «**مولاي السلطان الحسن الحفصي**» (1977) على أنها تشكل رباعية مسرحية تدور حول موضوع واحد، هو: ثورات الشعب. وينظر المدني نظرة نقدية إلى ثورات الشعب ضد الحكام المستبدين ويقارن الأحداث الماضية بالأحداث المعاصرة. ومثلما يحدث في الثورات التي حدثت في بلدان العالم الثالث في هذا الوقت، فإن حركات التحرر هذه تحقق نجاحاً مبدئياً؛ إذ يستولي الثوار على السلطة ثم ما يلبثون أن يدخلوا في نزاع داخلي يدمر الثورات التي قادوها بنجاح من الداخل. ثم تأتي القوى الثورية المضادة فتقضي عليها جميعاً. ولكي يعبر الكاتب المسرحي تعبيراً درامياً عن هذه الفكرة الأساسية من أن ثورات الشعب تهزم نفسها حتى قبل أن يقدم أعداؤها على إسقاطها، يلجأ الكاتب إلى بعض الوسائل اللطيفة. فلقد لاحظ من خلال قراءاته الواسعة للأدب العربي القديم أن الاستطراد هو أحد الملامح الرئيسة لهذا الأدب. فالحادثة تحكى بطريقة عامة ثم تشقق بعد ذلك من أجل التفاصيل. فالمعالجة سهلة القياد ومندفعة ومتدرجة وسطحية العمق وغير محيطة. فالهدف هو تسلية القارئ أو الجمهور وإمتاعهم.

ويحول المدني هذا الاستطراد في مسرحية «**ديوان الزنج**» إلى ثلاث خشبات تمثل عليها المسرحية: فالخشبة الأولى تخصص للأحداث الدامية؛ أما الخشبة الثانية فيخاطب فيها المؤلف الجمهور ويقول إنه كتب هذه المسرحية بوحي من ثورات العالم الثالث. ثم يطرح أسئلة مختلفة عن مصادر التأليف المسرحي ويسأل هل هناك موضوعات جيدة ينبغي استخدامها وموضوعات سيئة ينبغي تجنبها. أما على الخشبة الثالثة فيقدم خليطاً من المواد غير المسرحية: قصائد تفيض بالشكوى وتحمل نصائح وتهديدات للخليفة العباسي، تسبقها مقاطع من كتب التاريخ مثل تاريخ الطبري. وليس ثمة، في الواقع، أي جديد في هذا كله. ففي المسرحيات الشعبية تتضمن الدراما التعليق والرواية والمناشدة المباشرة للجمهور. فيكسر

الإيهام ويؤدي الممثلون أدوارهم ويقدمون هوياتهم الحقيقية في الوقت نفسه. وما فعله المدني هنا هو أنه أحال كل الدراما إلى الخشبة الأولى، وخصص الخشبتين الأخرين للمواد الاستطرارية غير الدرامية. وعندما تشعر الشخصية في الخشبتين الثانية والثالثة بتطور درامي، كما حدث للطبربي، فإنها تنقل إلى الخشبة الأولى لتشرح ما حدث لها لكي تنتقل، دعنا نقول: من معاداة الثورة إلى التعاطف الواضح معها.

الجزائر والمغرب

اتخذ تطور المسرح في الجزائر طريقاً مختلفاً عن الطريق الذي اتخذه في الأقطار العربية الأخرى. ولم تلق الزيارة التي قامت بها فرقة جورج أبيض للجزائر عام 1921 الترحيب الحار الذي لقيته في ليبيا وتونس. فلقد كان المثقفون الجزائريون شديدي التشرب للثقافة الفرنسية إلى درجة منعتهم من إعطاء المسرحيتين اللتين قدمتهما الفرقة (وهما مسرحية «**صلاح الدين**» ومسرحية «**ثارات العرب**») لجورج حداد اهتماماً جاداً. فعامة الشعب لم يكونوا مشغوفين بالمسرحيات التي تعرض باللغة العربية الفصحى. ولم يحبوا كثيراً المسرح الأدبي. وفضلوا العروض المسرحية الشعبية الجزائرية، التي كانت مزيجاً من الغناء والفكاهة والمشاهد المرتجلة التي يقدمها أعضاء الفرقة والكلام البسيط المباشر الذي يدخل القلب مباشرة. وقد كان هذا التفضيل لرؤية عروض شعبية عوضاً عن مسرحيات أدبية محكمة الحبكة من القوة بحيث أجبر الكاتب المسرحي والروائي الجزائري المشهور كاتب ياسين، الذي كان قد كتب أعماله الرئيسة باللغة الفرنسية، للرضوخ لطلب الجماهير الشعبية. وإذا ما نحينا جانباً أعماله في الدراما، أعني مسرحياته الفكرية الرائعة المترجمة إلى العربية مثل «**الجثة المحاصرة**» (ترجمت في عام 1968) و«**الأسلاف**»، فإنه قد كتب مسرحية شعبية تدعى «**محمد: خذ حقيبتك**». والعمل زاخر بالفكاهة الشعبية الجزائرية، ويستخدم الارتجال. فمنذ البداية، اعتبر ياسين عمله مشروعاً لم يكتمل

(سيناريو)، وقد وضع المؤلف خطوطه العريضة. وكان على الممثلين المسرحيين أن يعطوه شكلاً غير نهائي؛ لأن المسرحية لم تعط نصاً محدداً على الإطلاق. وقد ظل النص يتغير من وقت إلى آخر ومن مكان إلى آخر. لذلك فقد حصل الجمهور على ما كان يرغب: حصل على عرض مرن عكس أذواقهم وسمح لهم بالمشاركة في تشكيل الأحداث وإعادة تشكيلها. ولقد استخدم هذه الطريقة ذاتها كاتب مسرحي جزائري آخر هو كاكي ولد عبدالرحمن الذي ملأ عمله بالحكايات الشعبية المصبوبة في قوالب شعبية، على الرغم من أنه وظف هياكل بعض المسرحيات المقتبسة من الغرب. أما جيل الشباب من الفنانين المسرحيين فيناصر التأليف الجماعي بوصفه الوسيلة الوحيدة لتحرير الممثلين من التوصيل الببغاوي لكلمات الآخرين. ولقد رحبوا أيضاً بمشاركة المتفرجين ليس في التمثيل فحسب بل في ملء الفراغات الموجودة في مسرحية معينة. ففي مسرحية تدعى «**قيمة الاتفاق**» على سبيل المثال، شارك أحد المتفرجين بتأليف مشهد كامل.

أما المغرب فقد قُدم إليه المسرح من خلال الزيارة التي قامت بها إلى المغرب فرقة تونسية يرأسها محمد عز الدين في عام 1923. ومثلما حدث في أماكن أخرى من العالم العربي، فقد كان لهذه الزيارة أثر عظيم في نفوس محبي المسرح. فلقد رحّب بها المثقفون والأدباء والعلماء ترحيباً حاراً. وتبع هذه الزيارة زيارات أخرى. وأسست أول فرقة مغربية سنة 1924، أسسها طلبة مدرسة فاس الثانوية، بمساعدة بعض الفنانين العرب المشارقة، وظهرت فرق مسرحية أخرى. ولكن على الرغم من الخدمات الجليلة التي قدمها الهواة، فإن المسرح المغربي لم يكتمل إلا من خلال جهود رائدين هما أحمد الطيب العلج (1928 - ...) والطيب الصديقي (1938 - ...). فلقد عمل الرجلان معاً بعض الوقت قبل أن يسلك كل منهما طريقه الخاص به. فالعلج هو مؤلف أكثر من أربعين مسرحية مؤلفة. وكذلك مؤلف عدد كبير من المسرحيات المغربة. فمسرحية «**ولي الله**» هي مسرحية رائعة مغربها العلج عن «**طراطوف**» موليير، بطريقة ذكية جداً حتى بدت وكأنها مغربية تماماً عندما عرضت على خشبة المسرح. ويصفه دارس الدراما المرموق د. حسن المنيعي بأنه الكاتب

المسرحي الوحيد الذي يمتلك إجادة كافية للفن الدرامي تمكنه من إنتاج مسرحيات مغربية حقيقية.

أما الصديقي فقد استخدم مهارته الفائقة في المسرح ليصبح رجل المسرح الحقيقي: ممثلاً ومخرجاً وكاتباً ومنتجاً، كل ذلك في شخص واحد. استخدم الأشكال الشعبية للمسرح المغربي ليقدم إلى جمهوره الغفير زاداً أبقاهم في مقاعدهم ساعات عديدة. فمسرحية «**ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب**» (1966) خير مثال على ذلك. ففيها يستخدم الصديقي شكل الممثل/ الراوي ليمسرح حياة وأقوال الشاعر الشعبي الجوال الذي تحمل المسرحية اسمه. ومن أعماله المهمة أيضاً مسرحية «**مقامات بديع الزمان الهمذاني**» (1971)، وهو استكشاف بارع للمحتوى الدرامي للمقامات، واستخدام لا يقل براعة له، لكي ينتج كوميديا هجائية تشبه كثيراً تلك الكوميديا التي نجدها عند بن جونسون.

* * *

الفصل الحادي عشر

كتّاب النثر

إن توطيد العرب لدعائم الأدب في الفترة التي تسبق القرن التاسع عشر مباشرة قد بلغ درجة عالية من الرسوخ في المكانة الاجتماعية والتجانس التربوي والإجماع على القيم التراثية، حتى لم تعد هذه الفترة بحاجة إلى البحث عن أفكار متجددة، ولم تتوقع الإبداع من أدبائها - سواء أكانوا شعراء أم كتاب نثر - بقدر ما توقعت المهارة الفائقة في استخدام الكلمات. وكان النثر الذي تفضله مسجوعا كما كان مترفا بالعبارات المجازية، وخاصة تلك التي نشأت في فرع من فروع البلاغة المعروف بالبديع، الذي لا يعنى كثيرا بالخيال التصويري كاعتنائه بالبراعة اللفظية[1] مثل: الجناس، والمعاني المزدوجة، والجناس التصحيفي) التي استنبط منها ما يربو على 150 نوعاً مختلفاً.

الأولويات المتوارثة

إن مما يلفت النظر من إنتاج ذلك العصر، ما صدر عن حسن العطار (1766-1834 أو 1838)، أشهر كتّاب النثر الذين امتدت نشاطاتهم حتى العصر

الحديث. ولقد خصص بعضاً من طاقاته لكتاب **الإنشاء**[2] الذي وصفه بأنه «منقسم إلى قسمين: كتابة الشروط والصكوك، وإنشاء المراسلات والمخاطبات الواقعة بين السوقة والملوك وبهاتين الفئتين يتسق للعالم نظامه، فهما أحد جناحي الملك والجناح الآخر حسامه». إحدى نفائس هذا الكتاب هي النموذج (ص 9-20) لكيفية استهلال خطاب موجه إلى أحد النحويين. يمكن قراءة الكلمات بمفهومها العادي كما يلي:

> إهداء تحيات عاطرات وتسليمات زاكيات، والباعث لشوقي أطلق العنان للساني بعبارات المديح والإطراء. إن توكيد العواطف يصف ما يختلج داخل صميم الوعي: الحب الحقيقي، الذي هو بالكمال مفضل... وحيث إنني بذلك رفعت توسلاتي المبنية على بصيرة ومديح مصمم على إطراء... يشكو إليكم شوقا قد مجد ملهمه، ورغبة لا تنقطع و لا يمكن إلغاء استثارتها. ويحيط علمكم الشريف أنه كذا وكذا...

ولكن ميزة تلك القطعة أنها مرصعة بكلمات تترادف بوصفها مصطلحات فنية في قواعد اللغة، وعليه، فإن تحريف المؤلّف الأصلي قليلا قد يعطي هذا المعنى:

> إهداء تحيات تشرق شموسها وتسليمات تتحلى بعقود المدائح عروسها ورفع أدعية لكونها من صميم القلب مرجوة القبول تعلن عن حب مؤزر بشده و غير قابل للتصريف بشموخ ومؤثرات الشوق تصيب أفعال المديح والإطراء، العبارات المؤكدة عن العواطف تصف ما يكنه الضمير: التعبير عن حب جميعه صحيح ومنزه من الشواذ... بعد توسلات ذاتية بحروف علة مفتوحة ثابتة وإطراء منصوب استقبال المديح، وحيث إنني أفصحت عن شوقي هذا الفعل الدال ورغبة لا يمكن كبحها، ومؤثرات لا يمكن إبقاؤها طي الكتمان، أقول...

وعلى نطاق واسع، ونتيجة لاجتياح القوى الأوروبية الغربية للعالم العربي؛

كان على العالم العربي أن يخضع لتغييرات سياسية واقتصادية واجتماعية بعيدة المدى أدت بصورة حتمية إلى تغيير القيم الثقافية أيضاً - ولكن ليس بالسرعة نفسها. وخلال الأرباع الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر على الأقل استمرت المناداة بالأولويات الجمالية للعصر السابق، ولكن طبقت بدرجة أقل نوعا ما[3].

واستمر بناء النظم الأدبية باستعراض المهارات اللغوية والاعتياد على معجم قديم، فقد يفتح الشخص كتاب **مجمع البحرين**[4] لناصيف اليازجي (1800-1871) على أية صفحة، ويجد مقامة تزخر بعبارات تتساجع على نحو أنيق وواضح، وتلميحات ضمنية علمية، مثل تلك التي ألّفها الحريري الذي أعجب به اليازجي أيما إعجاب وتعمّد تقليده. وكان المترجمون والكتّاب الذين يهدفون إلى التثقيف كان عليهم أن ينحنوا إجلالا للمعايير السائدة بإعطاء أعمالهم عناوين ومقدمات منمقة، فعلى سبيل المثال، لما سجل رفاعه رافع الطهطاوي (1801-1873) ملاحظاته عن الحياة و الفكر الفرنسي في نثر هادف، لم يزل معتمداً على فن قريب من فن سيليني (Cellini) عندما أطلق على كتابه اسم **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**.

وفي الوقت الذي تعامل فيه العرب مع الآداب الغربية بحذر، قابلوا عجائب العلوم الغربية بالترحاب، ومزجوا بين صياغة عربية وعلوم غربية كما حدث في السبعينيات من القرن التاسع عشر عندما قدم أحد المتخصصين في الرياضيات سلسلة من المقالات عن الجو[5] بابتهال ديني تقليدي ذا صيغة غير عادية نعرض منها المثال التالي:

أشهد ان لا إله إلا أنت رب الأرباب، مسخر الهواء والكواكب والسحاب، وأشهد أن محمداً رسول الله مغناطيس قلوب المتقين، وكهربائية الأنبياء والأولياء والمؤمنين.

غير أن أكثر المعالجات الأدبية صدقا لبعض عجائب التقنية الحديثة تلك التي قدمها عبد الله النديم (1854-1896) على نفس النمط المتبع في المقطوعات التقليدية من الكتابات الرائعة التي تشتمل على مقارنات بين أزهار الربيع والصيف، مثلاً، في شكل مناظرة حوارية، كالتي أجراها بين قاطرة وسفينة بخارية

يتفاخران فيما بينهما[6] في فقر مسّجعة ذات شكل بديع وتلميحات مناسبة إلى العدو اللدود للنبي محمد الملقب بـ «أبي لهب» في القرآن، تمضي السفينة في خطابها قائلة:

ولكن مهلا يا أبا لهب * فقد خرجت عن الأدب * ولابد ما (أرسي) على برك * وأحرقك بلهيب جمرك * حصرت بين (عجل وقضيب) * ووقعت في حميم ولهيب * وتغذيت (بالخشب والفحم) * وتفكهت (بالزيت والشحم) *... وتمكن الغيظ فيك وانحبس * حتى صار فيك (نفس)... وإن صدمك شيء هلكت ووقفت وما سلكت * وان كسر ذراعك وقعت * وقليل ان طلعت * وان دخن انفك تعمى صورتك * وإن ظمئت يوما طقت (ماسورتك) * تجري في الخلاء والقفار * وتقول النار ولا العار * ما أوسخ رجالك * وأضيق مجالك * يامفرق الأحباب * ومفزع الركاب * غريقي أرجى من حريقك * وبحري أنجى من طريقك.

تغير في التطبيق

لقد نشأ أسلوب جديد في الكتابة لم يعرف كثيراً من ذي قبل. ويرجع الفضل في انتشار الأشكال البسيطة للتعبير عن النفس إلى الصحفيين السوريين المسيحيين الذين فضلوا - كما ذكر مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) أن: «يتعلم منهم الجهلاء على أن يؤيدهم المثقفون»[7].

وتوجيه الأنظار نحو الحياة الأدبية لفارس الشدياق (المعروف بعد اعتناقه للإسلام بأحمد فارس) (1804-1878) يوضح أن هناك الكثير مما يستحق ذكره. فالشدياق ولد في الواقع لبنانيا مسيحيا وقد أسس في عام 1861 مجلة «**الجوائب**» الذائعة الصيت آنذاك، ولكن قبل أن يترك الصحافة العربية، كان قد ترك بصمته بوصفه كاتباً متفرداً ذا حب استطلاع ونشاط لا يمكن كبح جماحهما، حتى وإن بدا أحيانا غريب الأطوار ويعتريه التناقض.

عاش الشدياق وعمل في بلاد أوروبية لسنين عدة. وبالرغم من اتساع أفقه

بمعرفة الكثير من المناهج والمؤسسات التي تتعارض مع ما ألفه في حداثة سنه، إلا أنه لم يكن يخشى الأسس الأدبية الأوروبية، وابتهج بصفة خاصة بعدم قدرة أي منها على مجاراة العرب في «معجزة» السجع[8].

وبنظرة إلى سيرته الذاتية: **الساق على الساق في ما هو الفارياق** التي كتبها بأسلوب استطرادي مفعم بالحياة، مستخدما أسلوب رابيليه (Rabelais) الروائي، ونشرت لأول مرة في باريس عام 1959[9] يتضح أن الشدياق استطاع أن يحافظ على مكانته المرموقة في الكتابة المنمقة إزاء أي كاتب معاصر. ونظرا لخبرته في مجال علم المعاجم، فقد أسعده بصفة خاصة أن ينظم قوائم طويلة من المترادفات والكلمات ذات المعاني المتقاربة لاسيما عندما استطاع سرد 164 كلمة تعني أو تتضمن معنى «غنج» (ص 215-16، الجزء 2، الفصل 2).

ونستطرد هنا أن الشدياق حذر قراءه في الفصل الأول (ص 82) من أن يتوقعوا أن تكون مقالته كلها«مطيبة بالجناس والتلميحات والاستعارات والكنايات»، والتزم وقتها منهجا في الكتابة استخدم فيه جميع موارد علم البلاغة وفقه اللغة القديم، كما استخدم أسلوباً مبسطاً ومباشراً يسعد أي كاتب في القرن الذي يليه أن ينسبه لنفسه، كما يظهر في النص التالي: (الفصل 6، الجزء 3، ص 437) الذي يسرد فيه بطريقة تفتقر إلى الاحترام، معلومات كانت تعتبر جديدة ومشوشة في ذلك الوقت، ويمكن وصفه بأنه حوار استهلته زوجة الراوي:

> لقد رأيت في هذا البلد أحوالاً غريبة. قال ما هي قالت إني أرى الرجال هنا لاينبت في وجوههم الشعر ولا يستحيون. قال كيف ذلك. قالت لم أر في وجه أحد منهم لحية ولا شاربا فهل هم كلهم مرد. قال أجهلت أنهم يحلقون وجوههم بالموسى في كل يوم. قالت لأي سبب. قال حتى يعجبوا النساء فإنهن يحببن الخد النقي الناعم. قالت لا بل المرأة يلذ لها من الرجل كل ما دل على الرجولية. وكثرة الشعر في وجه الرجل هي كعدمه في وجه المرأة. قال وما معنى قولك إنهم لا يستحيون هل طلب

> أحد منهم منك فاحشة. قالت ما وقع ذلك بعد. وإنما أراهم يحزقون سراويلاتهم حتى تبدو عورتهم من ورائها. قال وذلك مما يلذ للنساء على مقتضى تقرير.

لم يهجر الشدياق السجع بعد ذلك، ولم يحدد كذلك في أي سياق يمكن أن يكون أيا من الأسلوبين مناسبا، ولكنه كان أقرب إلى تحديد دوافعه في بداية الفصل العاشر من الجزء الأول (ص 123) حيث يقول

> السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشي فينبغي لي أن لا أتوكأ عليه في جميع طرق التعبير لئلا تضيق بي مذاهبه. أو يرميني في ورطة لامناص لي منها. ولقد رأيت أن كلفة السجع أشق من كلفة النظم. فإنه لا يشترط في أبيات القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط في الفقر المسجعة. وكثيراً ما ترى الساجع قد دارت به القافية عن طريقه التي سلك فيها حتى تبلغه إلى ما لم يكن يرتضيه لوكان غير متقيد بها. والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائغ لأي قارئ كان. ومن أحب أن يسمع الكلام كله مسجعاً مقفى ومرشحاً بالاستعارات ومحسنا بالكنايات فعليه بمقامات الحريري أو بالنوابغ للزمخشري.

وليس الكاتب هنا بصدد إدانة الكتابة المنمقة، أو تقليد المنهج الغربي – وأقل من ذلك كله – تقبل قراء نصف متعلمين، ولكن الكاتب قد أصبح الآن – بعكس أسلافه المحدثين– لديه من الأفكار الجديدة ما يقوله؛ مما استوجب انتهاجه للأسلوب العملي.

وليس مستغرباً أن نجد محمد عبده (1849-1849) المصلح الإسلامي العظيم الذي اتخذ من الكتابة فناً له – قد كان من ضمن أوائل الذين هجروا السجع، كما ذكر جمال الدين الأفغاني(10).

لقد كان حتمياً ظهور الاتجاه الجديد؛ نظرا لوجود جمهور من القراء الذين لم يكونوا مجرد مجموعة من الأشخاص يشتركون في ذات التكوين وذات الإخلاص

للقيم الموروثة، ولكنهم رجال يعملون في مهن مختلفة تمرسوا في استخدام طرق حديثة مجربة، نشأت في الغرب - هؤلاء كانوا يتوقون إلى تعلم المزيد من مصادر الحكمة الجديدة، وأيقنوا بأن صلاح العمل في ذياع صيته. وكانت المطابع متوفرة لتفي بهذا الغرض.

وبالرغم من أن الصحفيين السوريين المسيحيين الذين ذكرهم المنفلوطي لم يكونوا السباقين إلى هذا المجال، إلا أنهم سرعان ما عجلوا به وأبرزوه؛ فمنذ السبعينات في القرن التاسع عشر، كان على المجلات وحتى الصحف أن تفسح المجال فيها للكتّاب. وكانت حاجتهم لأن يفوزوا بجمهور عريض من القراء وأن ينجزوا العمل في أوانه حافزاً إضافياً على تطبيق أسلوب بسيط.

حتى السؤال الشائك عن العامية التي كانت تزدرى لزمن طويل والذي هو - هل ستحظى العامية بمكان في الأدب ؟ - طرح آنذاك لأول مرة[11]. وكان أكثر مؤيدي العامية تصميما محمد عثمان جلال (1829-1894) الذي نشط بشكل رئيس في ترجمة الشعر عن المسرحيات الأوروبية.

ولم يكن التغيير في الإتجاه ملحوظاً في أسلوب أي أديب مثلما كان في حياة عبد الله النديم الأدبية، إلا أنه رغم تمكنه لزمن طويل وإعجاب الناس به رائداً في النثر المنمق، قد هجر هذا الاتجاه عندما احترف الصحافة نظراً لاشتغاله المتزايد بالسياسة. وكان هذا عام 1878، عندما ظهرت مقالاته في مطبوعات أديب إسحاق (18851856) وسليم النقاش (المتوفى عام 1884)، التي تحمل توقيعهما[12]، وأعلن عبدالله النديم عن مذهبه الجديد في العدد الافتتاحي لمطبوعته قصيرة الأجل **التنكيت والتبكيت** (التي صدرت من 6 يونيو إلى 22 أكتوبر 1881 فقط) عندما تولى الكتابة «بعبارة سهلة لا يحتقرها العالم، ولا يحتاج معها الجاهل إلى تفسير».

وبعد أن صدر العفو عنه لاشتراكه في ثورة عرابي، أسس النديم مجلة **الأستاذ** عام 1892 التي التزم فيها بسلامة اللغة العربيّة، لكنه جرب معها كتابة بعض

الحوارات بالعامية، وبشكل واضح لتنوير غير المتعلمين[13]، معرباً عن رأيه بأنها لا يمكن أن تكون مرفوضة كما هو الحال مع استخدام الاصطلاحات الأجنبية؛ حيث إن «نشر فصل في جريدة كالأستاذ باللغة العامية لا يؤثر هذا التأثير؛ لأنه عبارة عن حكاية حال متكلم بلغته العادية». وبالرغم من أن هذه الفكرة قد لاقت قبولاً حسناً، إلا أنه سرعان ما تباعدت فترات صدورها حتى توقفت تماما في غضون سنتين. ومع صدور العدد العاشر من مجلته (في 25 أكتوبر 1892) عبر عن عدم ارتياحه للأثر الذي خلفته المجلة، رغبة منه في أن يخاطب حتى أقل قرائه معرفة «بكلمات سهلة تنساب كالعامية، ولكن في لغة عربية صحيحه».

واستطاع النديم فعل ذلك بطريقة لم يتفوق عليه أحد فيها منذ ذلك الوقت كما هو واضح في القطعة التالية التي تناقش فيها بعض النساء الساذجات كيفية التعامل مع زوج مخمور، وعندما اقترحت إحداهن ضربه، اعترضت الأخرى:

> فقالت الست نجيه أولاً ضرب الرجال من النساء أمر قبيح ولا تفعله إلا قليلة الحياء عديمة التربية ولا يقبله على نفسه الا رجل عادم الشرف ليس له بين الرجال قيمة. ثانياً ان العصمة بيد الرجال فيمكن أن المرأة إذا ضربت زوجها يطلقها إذا كان فيه حرارة وبعدما تكون ست بيتها تصبح عدم العدم والداهية إنها إذا كان معها أولاد وكانت فقيرة الحال فإنها تحتار بهم وان راحت بيت أبيها تبقى قاعدة مثل الغريبة[14].

وفيما عدا وجود جملتين منفيتين ناقصتين «لا تفعله، وليس له» والاسم المجرور «أبيها» التي تفرض عليها قواعد اللغة الفصحى أشكالا مميّزة ولكنها غير مجهولة، فإن مجمل القطعة يمكن قراءتها على أنها عامية.

ومع ذلك، فإن الدلالات المؤكدة على تقويم النثر الواضح الصريح في ذلك الوقت بأنه أدب جيد أكثر من مجرد كونه ضرورة للاتصال بجمهور غفير، هي دلالات قليلة. ونجد أنه طوال القرن التاسع عشر أخذت الغالبية العظمى من الأعمال النقدية في الشرح بالتفصيل للمهارات اللغوية والبلاغية التي تعتبر

أساسية للأديب. وبالمثل، فإن نفس الدوافع الفكرية الموجودة في كتابة الشدياق قد ثبت أنها ضرورية.

إن تقبّل القيم الأوروبية بدءاً بتقنيتها وعلومها قد عززه العرض الصريح جداً لقوتها في عام 1880 إذ اكتسبت إنجازات هذه القيم بالمنطق أو بدونه سلطة قوية في ميادين أخرى. كذلك كانت إحدى نقاشات قاسم أمين (1865-1908) عن تحرير المرأة[15] بأن الناس الذين اكتشفوا الطاقة البخارية والكهرباء لا يمكن أن يخطئوا بخصوص أعرافهم الجنسية. هذا إلى جانب أن إعجاب العرب بالمسرحيات الأوروبية، والروايات، والقصص القصيرة -جميع الأجناس الأدبية التي لم يعرفها العرب من قبل- كان إعجاباً حقيقياً. وفي التسعينات من القرن التاسع عشر ظهرت مقالات لا يمكن حصرها تؤكد ولا تنفي تفوق الغرب في كل شيء ما عدا الدين والأخلاقيات: «لا يختلف اثنان في أن الغربيين ما زالوا مشمرين عن ساعد الكد والجد لتعزيز شأن العلم وهدم أركان الجهل...»[16] أو «معلوم أن عوامل نهضتنا العلمية الأخيرة إنما هي مقتبسة كلها أو بعضها عن الإفرنج»[17] للسبب نفسه كانت القيم الموروثة تتوارى سواء سراً أو علانية.

الرؤية الرومانسية

مع بزوغ فجر القرن العشرين أصبحت الصفوة الحديثة مستعدة لمراجعة توجهاتهم الجمالية. كان البندول يتحرك مبتعداً عن شكلية العصر السابق وأصبحت أقرب البدائل هي الآتية من فرنسا وإنجلترا. ولا عجب أن يكون الوتر الذي مس شغاف قلوب العرب هو الوتر الرومانسي.

ومبدئياً، فإن أكثر سمات الرومانسية التي أثّرت في نفوس العرب هي التي عبر عنها محمد حسين هيكل (1888-1956) في بداية العشرينات من القرن العشرين في معرض دراسة أجراها عن روسو يقول فيها:

وحاجة السيدات والشباب بل والشيوخ الى الدموع من حاجات الحياة الماسه... ولقد جف الأدب الفرنسي بعد راسين،... فلم يكن بد من كاتب حي العاطفه... ليدر من دمعه على العواطف المجدبة وابلاً يعيد إليها حياتها وخصبها[18].

إن مقتضيات الأسلوب لم تنس، ولكن التأثيرات المطلوبة الآن ليست زخرفية بل عاطفية. سجلت مي زياده رأياً معبراً تقول فيه:

وما النثر إلاّ شعر أفلت من أقيسة الوزن الضيقة. غير أنه لا يكون مرضياً إلا إذا خضع لنواميس الإنشاء بما فيها من توازن الجمل، وموسيقى الألفاظ، وسرد الأفكار بسلاسة وسذاجة. فالنثر إذا شعر حر...[19].

واستطاعت مي نفسها أن تكتب بشكل مفعم بالعاطفة والحماسة، تناشد فيه على نحو رائع ومميز الطريقة الصحيحة في التعامل مع الكاتبات.

يزعم الجمهور أن رغبته في تذوق إنشاء المرأة لا تعرب عن إكباره لذلك الإنشاء، أو عن إقراره بصدق الفراسة منها. وإنما لأن في كتابتها مظهراً من مظاهر الذات النسائية العامة. خطوة صالحه نحو تكريم الأدب النسائي، إلا أن فيها من الظلم و غمط الحقوق ما فيها... لقد غالى بعض المفكرين، لاسيما بعض الذين اقنعوا نفوسهم بأنهم مفكرون ، لقد غالى هؤلاء في فصل المرأة عن النوع الإنساني الذي كادوا يحصرونه في الرجل. والواقع أن كل حمية تهز المرأة إنما تنطلق من النفس الإنسانية الشاملة، وكل أثر من آثار ذكائها إنما هو وجه من وجوه الفكر الإنساني العام[20].

غير أن أحسن كاتب عبّر عن ذوق الربع الأول من القرن العشرين هو مصطفى لطفي المنفلوطي؛ إذ أنه بصرف النظر عن «تعريب» أربع روايات فرنسية رومانسية - بدون معرفة لأية لغة أوروبية - قد أسعد الجمهور في ذلك الوقت بمقطوعاته

النثرية القصيرة التي كانت دائما عاطفية ، سامية المبادئ، صيغت بشكل أنيق. وكانت قد نشرت وأعيد نشرها في مجموعتين ذات عناوين مناسبة هي: **النظرات والعبرات**، غالبا ما صورت مشاهد مؤلمة يستمد منها بعض الأخلاقيات النبيلة. ويرسم أحد تلك المشاهد رجل ثري يرقد على فراش الموت، تضاعفت آلامه عندما عرف أن زوجته خرجت لتستمتع بوقتها بدلاً من أن ترعاه:

> دنا منه الخادم وقال،... ألا تذكر تلك الليالي الطوال التي كنت تقضيها خارج المنزل بين شهوة تطلبها، وكأس تشربها، وملاعب تجرر فيها أذيالك، ومراقص تهتك فيها أموالك، تاركاً زوجتك في هذه الغرفة على هذا السرير تشكو الوحشة، وتبكي الوحدة، وتتقلب على أحر من الجمر شوقاً إليك، وحزناً عليك فلا تعود إليها إلا إذا شاب غراب الليل، وطار نسر الصباح، إنك سلبتها تلك الليالي السالفة فأصبحت غريمها فيها فهي تستردها منك اليوم ليلة ليلة حتى تأتي عليها[21].

وكان الموضوع الذي أثار كثيراً من الجدل آنذاك هو مدى التطوير الذي تحتاجه اللغة العربية لكي تفي بمطالب الحياة العصرية[22]. ومع أن المحافظين قد أكدوا بأن اللغة بلغت درجة الكمال ولا داعي للعبث بها، إلا أنه بمنتصف العشرينات من القرن العشرين لم تخرس هذه الآراء بل أهملها الحداثيون الذين أدركوا - بالاعتماد على المبادئ أو بالممارسة - حتمية الأمر، وأكدوا الحق في ابتكار كلمات جديدة.

ومن ناحية ثانية، فإن معظم الكتّاب الذين علا صيتهم في ذلك الحين وكان عليهم أن يسودوا الجيل الذي يليهم، توخوا الحذر من تفكيك تراكيب اللغة، وخلدوا رأي ابن النديم الذي يقول بالجمع بين الكلمات السهلة مع الاحترام الشديد لقواعد الفصحى. وقد اشترك في هذا الاهتمام بصحة القواعد محافظون من أمثال مصطفى صادق الرافعي (1880-1837)، وحداثيو الاتجاه السائد آنذاك أمثال: عباس محمود

العقاد (1889-1964) ومحمد حسين هيكل (1888-1956)، واشتراكيون مثل: سلامة موسى (1887-1958) الذي انتقد – في خضم حماسته للوصول إلى الجمهور– انتقد الأدب العربي القديم كله بوصفه أدبا «ملكيا»[23]. لقد أثبت هؤلاء الكتاب بالدليل القاطع سلامة الأدب العربي القديم، ووصفوه بأنه أدب أخاذ يتفاعل مع أحدث الموضوعات وأرفعها درجة . وكانوا كثيري النتاج بشكل مذهل،كما تميزوا بتعدد براعاتهم الأدبية. وكان من هؤلاء طه حسين (1889-1973) أشهر من اهتم بنصاعة اللغة، وأكثرهم تعصباً للقديم كذلك. كان هدفه أن يجمع بين جمال اللغة العربية الفصحى كما كانت تستعمل في القرون الأربعة الأولى من صدر الإسلام، وبخاصة عند الجاحظ، مع الروعة وبراعة الخيال الذي وجده في الآداب الفرنسية والإنجليزية[24]. فكان من النادر استخدام طه حسين لكلمات غريبة لا مرادف لها في الأصول العربية، أما العامية، فكان يتحملها بجرعات صغيرة فقط[25]، مجادلا في بعض الأحيان بأن الديموقراطية الصحيحة تكمن في النهوض بالعامة إلى مستوى يمكنهم من تذوق الأدب الرفيع[26]، وفي أحيان أخرى متفاخرا بكونه ارستقراطيا في أمور اللغة مثلما هو ديموقراطي في فلسفته السياسية[27].

وحتى عندما نقل في إحدى رواياته محادثة بين الراوي، وامرأة ذات تعليم بسيط وشخصية ريفية قابلها في دار الضيافة بالقرية، سمح طه حسين لنفسه باستخدام عبارة عامية واحدة فقط، وضعها بين قوسين، أما فيما تبقى من المحادثة فقد استخدم براعته الفائقة ليوحي بواقعية تعبيراتهم.

> هنالك التفتت هذه المرأة اليّ وقالت: هذه أمك صامته لا تقول، وهذه أختك واجمة لا أمل في أن تفهم ولا أن تجيب، فتكلمي أنت فإني أرى في عينيك جرأه وعلى وجهك شيئا يشبه القحة، وما أظن أن في عينيك ملحاً… قولي من أنتن ومن اين تقبلن؟ وما خطبكن؟ وما إعراضكن عن الطعام؟ وما إيثاركن للصمت؟ قلت ولم أستطع أن ادفع الضحك

عن نفسي أمام هذا الهجوم المفاجئ الغريب... وأنت من تكونين ومن أين تقبلين؟ وما أنت وسؤالك إيانا وإلحاحك علينا؟ قالت مسرعة تتحدث إلى صاحبتيها:

ألم أقل لكما أنها «قارحه» ليس في عينيها ملح، وإنها هي التي ستستمع لي وترد عليّ، ثم التفتت إلي وقالت: تحقيق ... أتسمعين؟ تحقيق ...[28].

ومن نفس أبناء جيله لم يكن هناك من امتنع تماما عن استخدام اللهجة العامية. فبالرغم من أن يحيى حقي من مواليد (1905) لم يكن أقل اعتناء بمتطلبات الفن، إلا أنه كان يلوذ في حرية تامة بكلمات دخيلة إلى الأسلوب العامي عندما يرى أنه لامناص منه - وهذا لم يكن في مسألة المحاورات فقط، بل حتى في المقطوعات الوصفية، كما في هذه الصورة التي رسمها لأحد الركاب الذين كانوا معه في المواصلات العامة[29]، حيث كانت مرصعة بكلمات غير فصحى، بل ورد فيها كذلك كلمة كيلو الغريبة بدون إعطائها صيغة الجمع العربية المطلوبة لبناء الجملة:

هي سيدة ككيس القطن، الأحمر مشلفط، والكحل سايح، على صدرها بروش لا يدل كبر حجمه إلا على تفاهة ثمنه: يارب.. كيف يمكن ان يوحي وجه امرأة بمثل هذا الغلظ والجمود... هذه الست التي لو مالت على جدار لهدمته لها ابن يزن عشرة كيلو، زئبق لا يستقر، يخوض أجسادنا بحذائه ليصل إلى الشباك. الست لا تحمله، عيب على الشياكة والأناقة، أتدري لمن تتركه؟ لطفلة صغيرة لا يزيد وزنها هي الأخرى عن عشرة كيلو، حقها أن تدلّل على الركبتين وتضم إلى صدر وتنام في حضن وتكون لها عروسة تلعب بها.

ولاستخدام التعبير العامي معان متضمنة تمتد إلى أبعد من الاهتمامات بالأدب، ولايزال هناك من يشجبه بوصفه فساداً مسبباً للشقاق بين العرب، كما أن

مناصرة العامية تفسر على أنها اتحاد غريب بين المؤيدين للاستعمار والصهيونية والشيوعية[30].

ومع ذلك، فقد أثبتت العامية وجودها ضرورة فعليه للحوار الفكاهي منذ الوقت الذي ألف فيه مارون النقاش (1818-1855) مسرحيته الأولى عام 1847 ولو أن استعمالها لغة للحوار في الروايات والقصص القصيرة أبعد ما يكون عن العالمية، فلم تعد تثير استنكار الجمهور. والقول بأن استعمال العامية يرجع إلى اعتبارات فنية أصيلة مرده إلى أن اللغة الأدبية التي تستخدم في وصف المشاهد في المسرحيات لا تتغير حتى في النصوص غير المنشورة والمعدّة خصيصا للممثلين فقط.

وفي حوالي الخمس والعشرين سنة الأخيرة أو ما يقاربها تسربت العامية إلى الشعر، ولكن هذا ليس موضوع بحثنا الآن. أما في النثر، فإن التجربة الجريئة قام بها لويس عوض (1915-1950). ولكي يختبر مناسبة العامية للأغراض الجدية؛ فقد كتب في عام[31] 1942، تقريرا بأكمله بالعامية عن أيام دراسته في كامبردج لم ينشر إلا بعد ذلك بكثير، ولكنه كتب في مقدمته لطبعة عام 1965 أنه بالرغم من كونه لايهاب الهجمات الغاضبة التي تعرض لها، فإنه لم يتابع تجربته لأنه وجد في حياته العملية اللاحقة جامعياً وناقداً أن أسلوبه المميز في الأدب قد قدمه إلى الوسط الأدبي بدون أي صعوبات تذكر.

قد يلاحظ بعضهم كذلك أنه في عام 1956 انتهز توفيق الحكيم (المولود ما بين 1898 و-1903 والمتوفى 1987) فرصة غموض النص العربي؛ فكتب مسرحية يمكن قراءتها بالفصحى أو بالعامية على حد سواء[32]. وتحول رشاد رشدي - الكاتب المسرحي المعروف - إلى الأسلوب العامي في كتابة مسرحيته العاطفية **الفراشة**[33]، كما اتبع الروائي فتحي غانم (-1924؟) الأسلوب نفسه بالإطالة الملحوظة للحوار في قصته **المطلّقة**[34]؛ بحيث يمكن قراءتها على أنها نص سينمائي. وعلي أية حال لا يوجد هنا ما ينذر بخطر التصدع في هيكل الكيان الأدبي.

التنوع والنضج

إن كان هناك من تحول في اعتبار أن المعيار الذي يحافظ على سلامة قواعد النحو والصرف الكلاسيكية لا يعني بالضرورة أن يكون هو أفضل المعايير للكتابة الأدبية. وعليه، فإن بعض الكتاب الجديرين بالاحترام والتقدير أمثال عبد الرحمن مجيد الربيعي(-1939؟)، صاحب نثر هادف ومحكم، قد يغذي كتاباته - دون أن يثير حفيظة النقاد - بأساليب مطنبة، وتكوينات غير منظمة، ومصطلحات ذات خصوصية غريبة[35].

ولم تكن هذه التجاوزات مجرد نتيجة للتهاون المتزايد، بل على العكس، فقد كان هناك إدراك تام بأن أهمية الأدب تشمل مجالات تفسح فيها الدقة والرونق المجال لاحتياجات خاصة؛ إذ من الواضح مثلا، أن نجد مواقف تؤدي فيها الجملة الناقصة وغير الواضحة دوراً أكثر فعالية من الجملة المحورة بشكل دقيق، كما كتب جمال الغيطاني (ولد عام 1945).

> ... حرت فيما يفكر، أقسم لك أن رأسه يشتعل.. لا، ليست أحزاناً، إنما.. ماذا تسميها أنت، المشاعر هنا تختلط لها نوعيات خاصة، ربما تذكر مواقف بعيدة، قريبة، بقايا أنغام ترسبت في أعماق النفس، ربما صيحة طفل، ضحكة مصطفى، كلمة قيلت من عابر مجهول، نظرة من جندي ذاهب إلى الأبد...[36]

ثمة اعتبارات أخرى عملت ضد الأسلوب الرفيع المفعم بالعذوبة والسلاسة. ومن أجل إيجاد شخصيات أكثر صدقاً، فإن كتاب الرواية قد ضحوا عن طيب خاطر بالخطب الرنانة كتلك التي لجأ إليها المنفلوطي عندما صور حديث خادمه باستخدام طريقة تيار الوعي. وهذا الذي سعى إليه نجيب محفوظ (1911) أيضا بحنكته في عدة روايات. وقد يرغب آخرون أمثال جمال الغيطاني في أن يظهروا أنفسهم في قرن مختلف بأن يتبنوا خصوصياته اللغوية[37]، أو أن يضاعف مأزق البطل بأن يقدمه في صورة تقارير للشرطة[38]. وبذل يوسف إدريس (1927-1991) جهداً كبيراً في تطوير أسلوب مصري مميز[39]، بأن جرب - برباطة جأش - تغييراً

في المواقع الإعرابية الثابتة للكلمات في جملها، كما هو الحال في افتتاحية هذه القصة القصيرة:

> من العربة هبطت. فاتنة هبطت. نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع. دخلت الحديقة بتؤدة عبرتها.. السلالم راحت تصعدها، سلمه، وسكته، وسلمه، في آخر سلمه، اضطربت. خائفه اضطربت[40].

بالطبع هناك الكثير مما يمكن أن يفي بالغرض بفضل الصياغة الدقيقة والصور المنتقاة بعناية دون الإساءة إلى العرف السائد ، كما في وصف يوسف إدريس البارع لرحلة من أحدث مراكز القاهرة إلى اشدها قذارة[41]، أو كما حاول أدونيس [علي أحمد سعيد - 1930] أن يعرّف دلالات الشعر[42]:

> وكل إبداع هو إبداع عالم: فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا شعره عالماً شخصياً، خاصاً - لا مجموعة من الانطباعات والتزيينات... وكثيراً ما يتداخل الإبداع والبدعة فالزي يرافق الجدة دائماً. لكن البدعة نهر عابر، والإبداع نهر عميق باق. وفي حين تكون البدعة موجة، يكون الإبداع الحركة والعمق. فالبدعة أزياء والإبداع نبوّة، والأزياء تعكس تموّج الحياة، أما النبوة فتعكس أغوارها.

إن الجمهور العربي اليوم تلبى حاجاته بشكل جيد بما يقدمه كتّاب النثر الذين لا يعرفون حدودا لفنهم، ولا يزالون يجربون باستمرار أساليب جديدة للتعبير. ولا تحصر اهتمامات جمهور القراء في كتابات الطليعيين اعتباراً من المنفلوطي ومن لحقه، فإن الأعمال الرئيسة لهذا القرن، تطبع وتعاد طباعتها باستمرار.

ولم يعد النثر المسجوع مستساغاً سوى لخلق روح الفكاهة، كما في العمل اللاذع لعباس الأسواني الذي جاء فيه:

> أعرف الأدب الأوروبي.. وأجلس في جروبي.. وأتناول المايونيز.. وأقرأ اللتر فرانسيز.. درست كورني وراسين. وشعر لامارتين.. وقرأت على أكثر من ضيف.. مقالات سان بيف..[43].

في محاكاة ساخرة لتصنع الأسلاف ولتقليد الغرب الذي لا معنى له، يشير الأسواني بأسلوب تهكمي إلى الطريق الطويل الذي مشاه كتاب النثر العرب من النظرية الشكلية إلى المذهب العملي ثم التجريبي، وأخيراً البراعة الفنية الفائقة.

الهوامش

1) معروفه تقنيا بـ «الخطه». انظر ب. كاشيا: **«من الصوت إلى الصدى: القيم التي يستند عليها أدب البديع الحديث»**، في مجلة Bulletin of the Asiatic Society، 108، (2 إبريل - يونيو 1988) ص 219-25.

2) نشر عام 1275هـ/ 9-1858م.

3) الفصل المكتوب عن «النقّاد» وثيق الصلة بالموضوع هنا وفي عدة أماكن أخرى.

4) بيروت، 1872.

5) علي الدرنده لي، «الهواء الجوّي» كما ورد في محمد عبدالغني حسن وعبدالعزيز الدسوقي، **روضة المدارس: نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية**، القاهرة، 1975، ص 234.

6) سلافة النديم، الجزء 1، القاهرة، 1914، ص 24 وما يليها.

7) هـ. أ. ر. جب، **دراسات في حضارة الإسلام**، لندن، 1962، ص 251.

8) هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان**، الجزء 1، القاهرة، 1968، ص 108.

9) المراجع التي تتبع مأخوذة من طبعة نصيب وهبه الخازن، بيروت، بدون تاريخ.

10) محمد عبد الغني حسن وعبد العزيز الدسوقي، **روضة المدارس**، ص 63.

11) انظر ب. كاكيا، **«استخدام العامية في الأدب العربي الحديث»**، Bulletin of the Royal Asiatic Society، (يناير - مارس 1967)، ص 12-22.

12) مقدمة احمد سمير إلى سلافة النديم.

13) في **«اللغة والإنشاء»**، **الأستاذ**، السنة 1، العدد 9، (11 أكتوبر 1892)، ص 169-84.

14) سلافة النديم، الجزء 2، ص 86.

15) تحرير المرأة، القاهرة، 1970، ص 114.

16) عبدالله سليم اليازجي في الهلال، السنه 3، العدد 17 (1 مايو 1895)، ص 659.

17) جرجي زيدان، **«كتاب العربية وقراؤها»**، الهلال، السنه 6، العدد 4 (15 أكتوبر 1897)، ص 126.

18) جان جاك روسو، القاهرة، 1965، ص 210.

19) المؤلفات الكاملة، الجزء 2، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، بيروت، 1982، ص 389.

20) جميل جبر (جمع)، **مي زياده في مذكراتها**، دار الريحاني، 6-7، بدون تاريخ، ص 105-106.

21) النظرات، الجزء 1، القاهرة، بدون تاريخ، ص 85.

22) انظر جاروسلاف ستيتكيفيتش، **اللغة العربية الأدبية الحديثة**، تشيكاغو، 1970.

23) الأدب للشعب، القاهرة، 1956، وخاصة ص 41.

24) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية (ترجمة عبد الله عنان)، **(دراسة تحليليه ونقديه لفلسفة ابن خلدون الإجتماعيه**، أطروحة دكتوراه، جامعة باريس، القاهرة، الإعتماد، 1925، ص 28-29.

25) حوار في الطلبة العرب، السنه 5، العدد 182 (5 مارس 1966).

26) **فصول في الأدب والنقد**، القاهرة، 1945، ص 20-21.

(27

27) **مناقشة في أكاديمية فؤاد للغة العربية. 27 ديسمبر 1949، نقلت في الرسالة - السنة 18، العدد 863، (16 يناير 1950)، ص 122-124.**

28) دعاء الكروان، القاهرة، 1946 ص 40.

29) فكره فابتسامة، القاهرة، بدون تاريخ، ص 14-15.

30) انظر على سبيل المثال، أنور الجندي، **الشعبية في الأدب العربي الحديث**، القاهرة ، بدون تاريخ، (ولكن ليس قبل 1970)، وخاصة ص 216-221، و229.

31) **مذكرات طالب بعثة**، القاهرة، نوفمبر 1965، ص 9.

31) **الصفقة**، القاهرة، 1965.

33) القاهرة، 1960.

34) القاهرة، فبراير، 1963.

35) انظر دراستي عن هانز فير، **قاموس اللغة العربية المكتوبة الحديثة**، Bulletin of the Royal Asiatic Society، 105، (1985) 4، ص 742- 744.

36) أرض - أرض، بيروت، 1980، 62.

37) **أوراق شعب عاش منذ ألف عام**، القاهرة، 1969. أيضاً **الزيني بركات**، القاهرة، 1980، ترجمه إلى الفرنسية جان فرانسوا فوركيد، باريس، 1985.

38) أداة الغيطاني المفضلة، كما في **«مذكرة إيضاحية حول واقعة رقم 106، قسم الجمالية، القاهرة»، في الحصار من ثلاث جهات**، دمشق، 1975، ص 119-135.

39) انظر ساسون سوميخ، **لغة القصة في أدب يوسف إدريس**، آكر، تل أبيب، 1984.

40) **«على ورق سلوفان»**، في قصة بيت من لحم، القاهرة، 1971، ص 37.

41) الفصل 7 **من قاع المدينة** ، ترجم في عين المشاهد، تحرير. روجر آلن، مينيابولس، 1978.

42) **مقدمه للشعر العربي**، بيروت، 1971، ص 100.

443) **المقامات الأسوانية**، القاهرة، 1970، ص 2.

* * *

الفصل الثاني عشر

النقـاد

عندما حلَّ القرن الثامن عشر، كان النقد الأدبي العربي قد تقلص إلى أحكام عامة، تخلو عادة من التوثيق، تتصل بالصفات الأدبية لرجال العلم والأدب الذين احتلوا مكانا في كتب التراجم؛ وإلى رسائل بالغة الإسهاب في البلاغة خاصة في فرعها المسمى بـ «البديع» الذي يُعنى غالباً بفنون تستغل الأشكال اللفظية وليس الصورالخيالية. ولقد أصبح أعظم ما يستحق التقدير في تلك الفترة، هو القدرة على التلاعب بالكلمات سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر.

إن التحدي الذي سببته المواجهة مع القوى الأوروبية، أولا للعثمانين في البلقان، ثم في حملة نابليون بونابرت على مصر عام 1798، وقد كانت المواجهة فيها أكثر مباشرة، سرعان ما قاد إلى تغيرات كبيرة. وقد كان المقصود من هذه التغيرات في البداية تعزيز القوى الحربية، ولكنها أخذت، بصورة لا مناص منها، تؤثر في الممارسات الإدارية والتعليمية والاقتصادية في البلدان العربية واحداً بعد الآخر. ولهذا فليس مفاجئاً أن تكون المنافع المادية من التقنية الغربية هي ما لقيت أعظم استعداد لقبولها، فقد أدخلت مصر الخط الحديدي في فترة مبكرة تصل إلى حدود 1854، أما النواحي الفكرية التي تدعم هذه التقنية فلم تلقَ تقديراً لها إلا بعد ذلك، ولم تلق المفاهيم الجمالية الأوروبية الاستحسان إلا فيما بعد.

الاتجاه المحافظ في بداياته

كان رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1873) من أوائل العرب الذين واجهوا الحياة الأوربية مباشرة. وقد كان على استعداد لفتح طاقاته العقلية الهائلة لأفكار جريئة دون التخلي عن استقلال رأيه في الحكم عليها. لقد لاحظ الطهطاوي بوعي في كتابه **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، الذي نشر للمرة الأولى في عام 1834-1835[1]، أن الأوروبيين يوجد لديهم،أيضاً، علم يدعى «البلاغة» أو الديتوريكي، وإن لم يكن مسهباً مقارنة بنظيره في اللغة العربية، وبخاصة علم البديع. وقد استنتج أن الأقوام المختلفين قد يتفقون في بعض أنماط التعبير، مثل مقارنة الرجل الشجاع بالأسد، لكنهم يختلفون في نواح أخرى. وذلك مثل كون الأوروبيين لا يستسيغون الغزل في الشعر العربي الذي يشير إلى رضاب الحبيبة (ص 288)، لكن هذا لم يغير رأي الطهطاوي عن أنه «لا شك أن لسان العرب هو أعظم اللغات وأبهج: وهل ذهب صرف يحاكيه بهرج» (ص 129). والأمثلة التي قدمها من الشعر العربي الذي يعجبه (ص ص 280-285) تتفق بوجه عام مع الذوق السائد في القرن السابق، وإن لم تكن مثقلة بوجه خاص بالمحسنات اللفظية.

وقد أظهر فارس الشدياق (الذي عرِف فيما بعد باسم أحمد فارس الشدياق) (1804-1887) – على الرغم من كونه أكثر تقلباً وأقلّ اتفاقاً [مع الذوق السائد] – هذا التوازن نفسه. وكان لديه من الجرأة أيضاً ما جعله يعلن إعجابه بكثير من الطرق الأوروبية حتى في المجالات ذات الحساسية المتصلة بالعلاقة بين الجنسين[2]، ولقد ذهب مرة مذهباً بعيداً يقرر «أن كل العلوم وقعت في أيديهم وكل الفنون كانت لهم منفردين». كان الشدياق مدركاً تمام الإدراك، أيضاً، أن الاهتمام المبالغ فيه بالبديع يمكن أن يقود، وكثيراً ما حدث هذا بالفعل، إلى جعل المحتوى ثانويا في مقابل الشكل[3]. لكنه على الرغم من هذا جعل الشعر الموحد القافية والنثر المسجوع – الذي يراه يتفوق حتى على الشعر لكونه ينفرد بضرورة تسلسل

الأفكار - سمتين من سمات التميز للأدب العربي. ولقد لاحظ، أيضاً، أن الأوروبين كانوا ينفرون من الوصف الجنسي الصريح للنساء في مقدمة قصيدة مدح، وينفرون أكثر من هذا أن تعزى الصفات الأنثوية للشبان ephebes؛ لكنه يستمد من هذا بطريقته المألوفة الساخرة النتيجة التالية «فشعرهم كلهم خصي»[4]. وهو بالفعل، تقيد بهذا فلم يضف مقدمة غزلية للقصيدة التي ألقاها أمام الملكة فيكتوريا[5]. ومن المؤسف، أن يقابل المرء أول تعبير من الإعجاب بالأدب الأوروبي في سياق بعيد عن التنوير. ذلك أنه في سنة 1840 ألف بطرس كرامة (1774-1851) قصيدة تقوم على التورية حول لفظ «خال» وقد جعل هذا اللفظ قافية في كل أبيات القصيدة التي تبلغ 23 بيتاً. وقد طلب داود باشا، الذي سبق أن كان حاكما للعراق، من شعراء بغداد أن يقوموا بمعارضة هذه القصيدة، لكن واحداً منهم هو صالح التميمي كان لاذعا في رفضه معارضة ما يفترض أنه النموذج الذي يحتذيه:

«عهدناك تعفو عن مسيء تعذرا	ألا فاعفنا من رد شعر تنصرا
وهل من مسيحي فصيح نعده	إذا أينع الشعر الفصيح وأثمرا»

وقد أجاب بطرس كرامة على هذا بصورة كافية بأن أورد أسماء فحول الشعراء النصارى العرب في الماضي. لكن بعد مضي أربعين عاماً، قام رُشَيْد الدحداح (1813-1889)، بإعادة الكَرَّة ثانية وقد أضاف هذه المرة:

«إن كان المدعي أراد الفصاحة على الإطلاق في جميع اللغات والآفاق، فهيهات أن يكون لأحد نصيب بالذكر مع فصحاء النصارى في لغات أوروبية، فإن البلاد زاهية بألبائهم والمنابر مأهولة بخطبائهم، وقد ملأ علماؤهم الأرض كتبا في جميع الفنون، وهذا أمر شهير يعرفه العالمون»[6].

ولقد ظهر هذا في وقت كان فيه كتاب آخرون مثل حُنين الخوري وهو مسيحي[7] والطهطاوي وهو مسلم[8]، وكذلك عبد الله النديم (1845-1896)[9]،

ويوحد الأقوام دونما نظر إلى الدين أو العرق الذي ينتمي إليه كل منهم. لقد بدا مثل هذا التأكيد الذي يقول به الدحداح كما لو كان يدعو إلى اضطراب عظيم في المجتمع وليس إلى النفاذ إليه بالنماذج الأدبية الأوروبية. وفي الواقع، فإنه على الرغم من ارتفاع بعض الأصوات في عام 1870 ضد الشباب الذين تأثروا بالفرنسية، وعبروا عن تفضيلهم للكتب الأوروبية[10]، وعلى الرغم من أن الكتب الأدبية الغربية كانت قد ترجمت إلى العربية، إلا أنه يظهر أن قلة قليلة حتى بين المثقفين عرفت عن آداب الثقافات الأخرى ما هو أكثر من أفكار مشوشة تماماً.

إن هذا يظهر واضحاً في ما كتبه رجل مثل علي فهمي رفاعة (1848-1903، وهو رئيس تحرير المجلة المرموقة روضة المدارس التي أنشئت في أبريل 1870. ففي مقالة عنوانها «**نبذة في الشعر والموسيقى**»[11]، اقتبس صراحة مقالة سابقة لنوفل نعمت الله نوفل[12] (1812-1887) لكنه وسع مداها لتشمل، في خمس صفحات تقريباً، الشعر والموسيقى في أي بلد تحت الشمس قد يكون أي مؤلف سمع عنه. وطبقاً للنموذج الذي احتذاه، كانت خليطا من تأكيدات لا أساس لها، تبدأ من المقدمة التي تقول بأن «فضل الأشعار العربية مشهور» لكنها تسلم أن الموهبة توجد في ادعاءات الآخرين حتى «في الأقاليم الشديدة البرودة»، وتنبذ إنتاج الشعر في أمم أخرى - كأفغانستان مثلاً - مع وصفه ببضعة نعوت تخلو من المجاملة. ولا نجد ملاحظة عن التطور عبر القرون، وذلك يبدو على سبيل المثال في الجمع بين إنتاج الرومان الأدبي والإنتاج الأدبي الحديث في إيطاليا. ويمكن الحكم على موضوع المقالة ونوعيتها من خلال الاقتباس التالي:

«بل في بلاد أسبانيا ينظمون القصائد الإسبانيولية التي تعلق بها ذوق الناس مدة أحقاب، فقد نظم الإسبانيول وقائع الحرابات؛ خصوصا قصة العرب وعجائب السحر، وأحوال الإنسان، وتاريخ القدماء والتوراة والإنجيل، ولما نظموا هذه الأشياء جعلوها للغناء على قيطارهم[*]، وإذا عشق أحدهم وصدته محبوبته، أخذ قيطاره ومكث تحت شباكها وأنشد حاله نظما على صوت ذلك القيطار لترق لحاله، فربما

يقع أنه يطرد من تحت الشباك أو تكون المحبوبة محبة لغيره فيأتي محبها ويضاربه. وليس للأشعار الإيسبانيولية بهجة ولا حسن عبارة، فلذلك كانت عارية عن القبول».

فليس من المفاجئ، من هنا، خلال الأرباع الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر،أن لا تكاد توجد أية معايير أدبية جديدة شُكلت بطريقة واعية وذات دلالة. فمعظم المؤلفات الأساسية التي نشرت في النقد آنذاك ظلت كتباً تعليمية عن البلاغة. أما المؤلفات الأخرى التي تبدو تحمل التجديد، فهي في الأكثر تحمل هذه الروح نفسها. ومن سمات التأليف في هذا العصر كتاب شاكر شقير (1850-1896) مصباح الأفكار في نظم الأشعار[13]، المنشور في 1871، والذي يقدم تعليمات دقيقة في كيفية تعليم الشخص نفسه كتابة الشعر خطوة خطوة. وجدير بالذكر أن هناك بديعيتين ألفهما راهبٌ مارونيٌّ وقد غير فيهما موضوع البديعيات التقليدي وهو مدح النبي ليكون بدلاً منه مدح عيسى[14]. وفي مجال إدخال شكل فني جديد في خدمة القيم التراثية، نجد مسرحيتين شعريتين من ثلاثة فصول ألفهما إبراهيم الأحدب (1824–1891)، إحداهما في النحو، والأخرى في البلاغة[15]. كلتاهما أنتجهما المؤلف [لنشاط] نهاية الفصل الدراسي حيث ظهر العرض الأول لهما في المدرسة الرُشدية التي يديرها المؤلف. ولربما تكون هذه مجرد أمر غريب، لكنها تحمل دلالة على الأولويات في تلك الفترة الزمنية.

وهناك دليل أقوى من ذلك، ففي فترة متأخرة، في حدود 1885، نجد شاكر البتلوني ينشر كتابه دليل الهائم في صناعة الناثر والناظم[16]، وقد استمد مادته كاملة من الكتب التراثية مثل المثل السائر لابن الأثير، والعقد الفريد لابن عبدربه، ومقدمة ابن خلدون، وزهر الآداب لأبي اسحاق الحصري، وأدب الدنيا والدين للماوردي.

وتشهد معاجم السير والدواوين الشعرية المنشورة في تلك الفترة - بصورة مباشرة أو غير مباشرة - على مدى سعة انتشار الذوق المحافظ نفسه. وليست

الصحف والمجلات الدورية الكثيرة التي ظهرت منذ منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، بأقل دلالة على قياس سعة انتشار هذا الاتجاه عند المثقفين. وفي هذه الفترة يجد المرء نماذج من النقد التطبيقي. وتتألف هذه النماذج في معظمها من تعليقات ذات جانب واحد حاد متطرف تجاه مؤلفات الأفراد؛ وذلك إما بالمبالغة المسرفة في المدح وإما بالمبالغة المفرطة في الذم في تتبع جزئيات دقيقة تتصل بالاستعمالات اللغوية، بل إن كلمة «تخطئة» كثيرا ما ظهرت في عناوين بعض المقالات. ولم تكن العداوات الشخصية غائبة عن هذا النوع من ممارسات في النص [البحث المتقصي لالتقاط الأخطاء الصغيرة]. فهناك دليل جلي يثبت أن الشدياق دفع يوسف الأسير (1817-1889) دفعاً ليهاجم منافسيه سليم الشرتوني وناصف اليازجي[17] (ت 1870). وبالرغم من كل هذا تظل هذه النماذج تحمل مؤشراً عن الأسس التي تقام عليها الأحكام النقدية.

وظل هذا الاهتمام بالجزئيات مستمراً طيلة القرن الماضي، يظهر ذلك من خلال الإعجاب الذي أفصح عنه رئيس تحرير مصباح الشرق في تقرير له أن الشيخ الشنقيطي[18] قد اكتشف ما لا يقل عن خمسة عشر خطأ في نقل بيت واحد من الشعر نسبه الأشموني خطأ إلى رؤبة[19]. وفي الجملة، فإن تلقي معظم المثقفين للأدب يمكن تلخيصه في كلمات عبد الهادي نجا الابياري الذي عرض التعريفات المختلفة لعلم الأدب في المصادر التراثية الموثوقة (أمهات الكتب) في مقالة قصيرة[20] وتوصل إلى الملاحظة التالية:

«والآن قد غلب علم الأدب على اللغة وقرض الشعر، أعني الاقتدار على إنشائه على قانون البلاغة، ومعرفة جيده من رديئه وعلم البديع والمحاضرات، أي مجاراة الجليس بالنوادر ولطائف الأشعار والحكايات».

رواد التحول

لقد تمثلت انطلاقة جديدة أخاذة وبعيدة المدى في عمقها حين ظهرت ترجمة

لفصول مختارة من فن الشعر لبوالو 1876، قام بترجمتها على شكل رجز محمد عثمان، ويكاد يكون من المؤكد أنه هو نفسه المترجم المشهور باسم محمد عثمان جلال[21] (1829-1908). وقد بدأ ت مقدمة الناشر بتأكيد أن الأوروبيين كان لهم اهتمام بـ «علوم الشعر» فعلوم الشعر ليست مقصورة على اللغة العربية كما يتخيل ذلك «قلة من المثقفين»، وقد عبر عن أمله أن المترجم سيكمل هذا المشروع. والقطعة المترجمة تتألف من 100/ دوبيت تناظر 138 بيتاً من الأبيات الأولى في قصيدة بوالو التي يبلغ عددها 218 بيتاً. وهي بصورة عامة توجه النصيحة للشاعر المبتدئ أن يدرب نفسه على أعمال أسلافه الأدبية، وأن يبحث عن الرأي الناقد الأمين من أصدقائه، لا عن المجاملة والمحاباة. وعلى هذا فالقطعة لا تمس جوهر الشعر.

وتعبير الناشر عن الأمل في إكمال المشروع، وكون ترتيب أبيات بوالو لم يُبْنَ على خلط، يتضمن أن هناك الكثير مما يجب متابعته. لكن لا يبدو أن هذا المجهود المبدئي قد ترك أثراً يذكر في ذلك الوقت. وعلى الرغم من هذا فالقطعة لها دلالتها، وإن لم يكن ذلك بصفة الريادة في تقبل تأثيرات أجنبية، فهي على الأقل تحمل إشارة عن الأذواق التي أخذت في التغَيّر. أما عن النماذج التي أوردها محمد عثمان جلال لاستقطاب اهتمام معاصريه فلم تكن أعمال أولئك الذين أوردهم بوالو في الأبيات من 13-26 في نظمه وليست هي أعمال شعراء عرب من الماضي القريب. لقد كانت النماذج في الأبيات من 9-11 في الترجمة هي أشعار المتنبي وأبي تمام وأبي العتاهية وأبي نواس والبحتري وأبي فراس الحمداني وصفي الدين الحلي والسري الرفاء والصولي؛ فمعظمهم من الشعراء العظام في العصر العباسي الأول، وعلى وجه التحديد، أولئك الذين حظوا بالأعجاب وتقليد شعرهم خلال الجيلين التاليين.

كانت هناك روح جديدة تستثار في الكتاب المبدعين وجمهورهم. فقد كان للاختراق الأوروبي نتائج سياسية وتكنولوجية واجتماعية قوضت النظام الذي أحرز الرضا عبر قرون في قيم غير متغيرة. ومعظم العقول المتوثبة في تلك الأيام تلقت

المعرفة الغربية فاصبحت متطلعة للمزيد؛ واستيراد الصحافة المطبوعة مكّن لهذا التطلع. ولقد أحست الحركة التي كان يقودها جمال الدين الأفغاني (1839-1897) ومحمد عبده (1849-1905) بالحاجة إلى مضاهاة الأوروبيين، لكنها سعت للمحافظة على الشخصية الإسلامية للثقافة، وذلك بوضع النموذج من الأسلاف في عصر أكثر حيوية، دون أن يكون هذا مقصوراً على الشؤون الدينية وحدها. وقد أجمل محمد عبده أولوياته كما يلي:

«ارتفع صوتي بالدعوة إلى أمرين عظيمين: الأول تحرير الفكر من قيد التقليد؛ وفهم الدين على طريقة سلف الأمة قبل ظهور الخلاف.... والأمر الثاني إصلاح أساليب اللغة العربية في التحرير...... وكانت أساليب الكتابة في مصر تنحصر في نوعين كلاهما يمجه الذوق وتنكره لغة العرب: الأول ما كان مستعملاً في مصالح الحكومة وما يشبهها، وهو ضرب من ضروب التأليف بين الكلمات رث خبيث غير مفهوم...... والنوع الثاني ما كان يستعمله الأدباء والمتخرجون من الجامع الأزهر، وهو ما كان يراعى فيه السجع وإن كان بارداً، وتلاحظ فيه الفواصل وأنواع الجناس، وإن كان رديئاً في الذوق بعيداً عن الفهم وثقيلاً على السمع غير مؤدٍ للمعنى المقصود»[22].

وطبقاً لهذا فإن محمد عبده أعطى حافزاً لبعث التراث العربي. فقد قام هو نفسه بنشر نهج البلاغة، ومقامات الهمذاني، وقدم التأييد والتوجيه لحسين المرصفي (1815 تقريبا –1890) في جهوده لإصلاح تدريس الأدب.

وقد كان المرصفي بين النقاد في تلك الفترة يبرهن حقاً على أنه أعظمهم انفتاحاً نحو التوجهات الجديدة في الأدب وذلك عبر المحاضرات التي كان يلقيها في دار العلوم والتي لخُصتْ في **روضة المدارس**، ثم جعلت بعد ذلك في مؤلف من جزئين هو الوسيلة الأدبية (1872 -1875). وقد تفاوتت التقديرات تفاوتاً واسعاً

حول تأثيره، فبعض الدارسين يجعله – بناء على ملاحظات عابرة في كتابه – رائداً في الدراسات الأدبية الاجتماعية التاريخية والنفسية[23]. وآخرون – وقد لاحظوا أن التشبيهات التي يستمدها كانت تأتي بصورة رئيسة من كتّاب من الماضي – ينظرون إلى حداثته على أنها «غشاء رقيق فقط»[24].

وإذا ما كان المقصود بالحداثة هو الابتعاد التام عن معايير الماضي واعتناق معايير جديدة مستمدة من أوروبا، فهنا لا يوجد حتى قشرة رقيقة في كتاب المرصفي. فمن الحق أن الكتاب في معظمه دراسة للنحو والبلاغة، مقترنة بنقاش جوهري للنصوص والمؤلفين، القديم منها والحديث، ولذلك فإن الفرق – مع التراكمات المضنية الأخرى – لا يظهر بصورة مباشرة. مع هذا، فإن مما له دلالته هو أنه احتفظ بإعجابه بالشعراء الجاهليين وصدر الإسلام على أنهم وضعوا التقاليد الأدبية، وبالشعراء المحدثين في العصر العباسي على أنهم حافظوا عليها، وقد عامل ذوق المتأخرين بالنسبة للإسراف في الزينة اللفظية على أنه انحراف حقاً[25]. ولقد كانت آراؤه هي النظير الأدبي لـ «السلفية» التي كان عليها أن تبُثّ دعوتها للإصلاح الإسلامي.

وقد عرّف المرصفي الأدب على أنه «معرفة الأحوال التي يكون الإنسان المتخلق بها محبوبا عند أولي الألباب الذين هم أمناء الله على أهل أرضه [بوضع] القول في موضعه المناسب»[26]. وهذا التعريف مع طرافته وغرابته ،له ميزة إخضاع الأدب للذوق المصفى المهذب أكثر من مجرد التطبيق العفوي لقواعد البلاغة. فهو يجعل الاقتصار على حفظ القواعد و معاملة الوسائل كما لو كانت هي الغايات «بمنزلة حبوب تخزن في أماكن صالحة لذلك أو غير صالحة»[27]. وحقاً فإن عنوان الكتاب نفسه يتضمن أن «العلوم» النفيسة التي يقدمها هو في كتابه ما هي إلا الوسائل التي يبلغ من خلالها الأدباء عادة حرفتهم، ولا يتجسد فيها جوهر الأدب. وقد عرض هو ذوقه الثابت الخاص واستقلاله في الحكم عند التعامل مع قضايا معينة مثل نقاش الباقلاني لشعر امريء القيس، وفوق كل هذا اعترافه

بموهبة محمود سامي البارودي (1838-1904) الذي لم يكن ضمن ذلك الخط الذي وصفه في الوسيلة .

إن ما حققه البارودي، وقد اعترف به الآن مؤسساً لمدرَسة الكلاسيكية الجديدة للشعر العربي الحديث، هو نفسه ذو دلالة. ذلك أن معظم الموهوبين من الشعراء في تلك الفترة، وقد ورثوا تقاليد مكثفة بالغة القوة، وأُلقي بهم في موقف تحدٍ، أخذوا ينصرفون عن النظم المزخرف [السائد]، إلى نماذج شعرية استمدوها من الشعراء في عصور أولت الغايات اهتماما أكبر. وربما وصمت مجهوداتهم الأولى بكونها تقليداً، لكن تقليدهم جاء عفوياً ومبدعاً وبناءً.

ولم ينتظر هؤلاء إرشاد النقاد، الذين ظلت غالبيتهم - كما أشرنا إلى ذلك سابقاً - تلهج بذكر مزايا الماضي القريب. وقد يكون مما يستحق الإضافة أن عموم القراء كانوا أيضا بطيئين في إحساسهم بتغير الاتجاه الذي أصبح بمقدورنا الآن أن نرى أنه كان يحمل دلالة كبيرة. ففي التسعينات من القرن نفسه قامت مجلة الهلال، وهي مجلة تعد ذات أثر بارز في التحديث، بدعوة القراء لتعيين أفضل الشعراء المعاصرين، ثم نشرت ما تسلمته من 13 قارئاً في الفترة من 15 نوفمبر 1893 إلى 15 إبريل 1894. وقد ورد في هذه القوائم اسم أحمد شوقي (1868-1932) مرة واحدة ،في حين أن علي الليثي (ت 1897) وهو من الشعراء التقليدين ورد اسمه أربع مرات. وهذه الآراء بالطبع ليست آراء خبراء، والعينات كانت محدودة جداً، ومن هنا فهي قاصرة عن أن تكون لها قيمة يعتد بها. لكن مما يستحق الملاحظة أيضا أنه حين سلم قارئ آخر لمجلة الهلال بيتين مثقلين بالزخرفة اللفظية ليعلق عليهما المحرر، كانت الإجابة، وهي بلا توقيع، تمدح البيتين إلى درجة عالية لكون الشعر فيهما «رقيق اللفظ، صحيح المعنى، مزيناً بالبديع»[28]، لكن تنتقد فيهما بعض التكرار، الذي يظهر أنه حدث فقط بسبب الرغبة في أن يحوي البيتان الجناس.

من جانب آخر، كان أيضاً بعض كتاب النثر قد اتخذوا، متأثرين ببعض

اعتبارات مختلفة، منذ فترة مبكرة من القرن، طريقة مبسطة وعملية في النثر[29]، لكن يبدو أن هذا كان مقبولاً على أنه كان في بعض الظروف ضرورة أكثر من كونه شكلا أدبياً مرغوباً فيه. ونجد - في مرحلة مبكرة نسبياً - دفاعاً نادراً عن هذه الطريقة في النثر قام به الأديب النابغة أديب إسحاق الذي عاش حياة قصيرة (1856-1885)، وهو واحد من القلائل الذين أشاروا في مرات متفاوتة إلى مصادر الأدب الأوروبي، وذلك في مقالاته القليلة حول النقد الأدبي. وفكرته حول الموضوع هي أن النثر الصحيح المرسل والمتحرر من الأغلال أكثر طبيعية من السجع، ويقيم الدليل على ذلك أن النثر المسجوع - حقاً - غير معروف في التقاليد الأدبية الأخرى. لكن حتى، مع كونه متشككاً في الزينة اللفظية في أنها تغري الكاتب أن يستبدل الوهم «بجمال الصدق»، يعترف أن لها تأثيراً مباشراً أكثر على القلوب والعقول، ويسمح أن يكون لها مكان في المقاطع التي تأتي في المقدمات ومواضع الانتقال من موضوع إلى آخر[30].

أما قياس المدى ،الذي بلغته هذه المفاهيم ،في كونها بعيدة عن التقبل بصورة واسعة، حتى نهاية القرن فتبين، بصورة تبدو متناقضة ظاهرياً، في الآراء التي عبر عنها أحد عمالقة الكتابة الحديثة جورجي زيدان (1861-1914).

فقد كان زيدان دوماً لا يحتمل الكتاب الذين يقيمون عَرْضًا لحصيلتهم اللغوية العويصة وتراكيبهم الغامضة، لكن إن كان التعليق المغفل من التوقيع - المشار إليه آنفاً - حول بيتي الشعر اللذين سُلّما لصحيفته، هو له نفسه، فإن هذا يظهره أنه كان في ذوقه - على الأقل - محافظاً باعتدال. وفي دراسة طويلة نشرت على حلقات في مجلة الهلال نفسها بين فبراير 1897 وإبريل 1899[31]، وقد كانت المقالة أيضاً لا تحمل توقيعاً لكن لا شك أنها كانت بقلمه لأنه يشير فيها إلى تأليفه للروايات التاريخية (1 مارس 1897،ص 495)، وقد كتب في (1 يونيو 1897، ص 735) يقول:

«ويختلف أسلوب الإنشاء أيضا باختلاف المواضيع.... فإن للغة العلم

أسلوباً غيرلغة الأدب، ولغة الكتابة غير لغة الخطابة. فالعبارات المبرقشة تستقبح في العلوم الطبيعية والرياضية كما تستقبح العبارات البسيطة في المواضيع الأدبية،التي يراد بها إثارة العواطف واستنهاض الهمم».

ويبدو زيدان في الواقع مُمَثِلاً - بصورة مخففة - لمأزق جيل يشيح عن معايير الماضي القريب لكنه مع ذلك لا يرغب في التخلي عنها كلية. ورواياته التاريخية التي خولته مكاناً ضمن الرواد في الرواية العربية، بسيطة جداً، وذات أسلوب عار عن الزخرفة، لكن يصعب نوعاً ما أن تستثنى من متطلبات الأدب تماماً، وهو يصنفها أحياناً على أنها تاريخ شعبي (1 مارس 1897،ص 495)؛ وأحياناً على أنها مسلية (فكاهة، 1 ابريل 1899 ص 397)، ومن منظور آخر (15 فبراير 1897)، ص 457-458) تحدث عن كونها أصنافاً متعددة من الروايات مثل التاريخية، والعلمية، والأدبية، والمسلية، والمهذِّبة، وكل هذا يصل إليه القراء «في ساعات الفراغ لترويض أذهانهم من عناء الأشغال لا لمراجعة القواميس وحل رموز ألفاظها».

وهو أيضا يسلّم أن هذا النوع من الكتابة على وجه الدقة هو أشد ما يكون الناس حاجة إليه (1 إبريل 1899، ص 395). وأياً كانت الذريعة الأدبية لهؤلاء الذين اتخذوا في كتابتهم أسلوباً عملياً ومباشراً، فهم قد أقاموا اتجاهاً لا يمكن عكسه. فنثرهم يفتقر إلى التأنق، لكن كتبهم كانت مقروءة.

وعلى هذا فالدلائل تشير إلى أنه خلال معظم القرن التاسع عشر، وبرغم القوى المفعمة بالحيوية في المجتمع وفي مناطق متعددة من المسعى الفكري، ظل أغلب النقاد محافظين، يقفون كالسد في مجرى نهر قوي، لا يوجد فيه غير قليل فقط من المنافذ المفتوحة. وقد أخذت اتجاهات جديدة تتشكل بين معظم الكتاب والشعراء المبدعين المستجيبين للتطور، وتدين هذه الاتجاهات بالكثير بطريق غير مباشر للحافز الأوربي، وبالقليل للنموذج المباشر في أدبها. في الوقت ذاته ،كان ثمة إعجاب بالإنجازات الأوروبية أخذ ينمو وما لبث أن اشتد عوده وأصبح تياراً

قوياً. وعندما انهار السد - بصورة رئيسة في التسعينات من القرن التاسع عشر - حدث التغير بصورة فيضان هائل، تعمقت فيه صبغة المعرفة بأوروبا.

النموذج الأوروبي

لم يدَّعِ النقد العربي قط، حتى وهو في أوج مراحله الشكلية، أن البراعة في اللغة والبلاغة هما جوهر التجربة الأدبية. وقد اعتنق النقاد - ولو كان ذلك بصورة روتينية - فكرة أن الشعراء مطبوعون وليسوا مصنوعين[32]. وذهب بعضهم أبعد من هذا قليلا: فأحمد البربير (1745-1811) يجادل - مردداً وربما موسعاً أيضاً رأي ابن رشيق - في أن اشتقاق كلمة شاعر من شَعَر (علم/ فطن) في مراحله الأولى يتضمن ما هو أكثر من أن الشاعر مستودع لمآثر القبيلة، ذلك أن جذر الكلمة شعر يعني شيئاً ما أوسع من المعرفة؛ والأحرى أنه أطلق عليه هذا الاسم «لأنه يشعر بما لم يشعر به غيره»[33].

ومع هذا فلم تتدفق الأفكار الحديثة عن الأدب من مثل هذه الشقوق في السد. على العكس، لقد أصبح من الشائع الادعاء أن الأوروبيين سابقون في أية مبادرة. وحتى في التقييم العاجل لبعض المؤلفات الأدبية، نجد مجلتي **الهلال**[34] **والمقتطف**[35] تبنيان الحكم ليس على مجرد ما يستدعيه حس العدالة أو الذوق العام، بل وفق النموذج الذي يتخذه الأوروبيون.

إن جميع جوانب النجاح الظاهر بصورة طاغية للقوى الأوروبية - وبصورة رئيسة لبريطانيا العظمى وفرنسا - كان لها كلها تأثيرها الأقوى، فقد أنجزت على حساب العرب. لقد خلقت الوهم أن الحضارة الغربية متسقة، وممتازة في اتساقها، وصالحة للتعميم، ومن هنا كان يبدو أن لا طريق للتقدم إلا بمحاكاتها. وقبل ذلك، في 1870 جاء في مقالة في **الجنان**[36]، نشرت بلا توقيع، ويفترض أن يكون كاتبها رئيس التحرير بطرس البستاني (1819-1893)، ما يلي:

«إن الشرق الذي كان في القديم مركزا للذوق والرونق وقد انعم على العالم بالديانة والشرائع والتمدن أمسى بواسطة سطوة التعصبات والثورات المسببة عن الأغراض والانقسامات في حالة الجهل والغباوة.... وماذا تكون نتيجة طرق الحديد والعربات والتلغرافات والمطابع والجرنالات والمدارس وفتح برزخ السويس وامتداد أسباب الاختلاط بشعوب أوروبا...... إلا البشرى بامتداد التمدن واتساع دايرته شيئا فشيئا في الشرق».

ومن الملاحظ في هذا المقطع الإعجاب غير المحدود بإنجازات أوروبا - تَقَبُّلٌ لما قد يطلق عليه «التميز بالارتباط بها» - ويقابل هذا ميل لصبغ المنظر المحلي بألوان مفرطة في الكآبة. وسرعان ما استجمع هذا الاتجاه قوته - كما نجد في مقالة نشرت بلا توقيع في مصباح الشرق[37]، من المحتمل أن يكون إبراهيم المويلحي (1846-1906) كاتبها، وهي تقابل بين المستوى المتدني للغة [العربية] المستعملة في مكاتب الحكومة مع الواقع المتمثل في أن البريطانين يدفعون مكافآت لموظفيهم إذا هم تعلموا العربية، ومضت المقالة تتحدث عما لا يتطابق إلا نادراً مع الحقيقة الملحوظة :

«أليس من الغريب، أو ليس مما يثير العجب أن تجد الجندي الانجليزي يخاطبك، في الكلام والكتابة باللغة العربية الفصحى، في حين أن الفرد المصري من صفوة القوم وهو عربي لا يستطيع أن يعبر عن نفسه بلغته وعليه أن يلجأ إلى لغة أجنبية؟»[*].

ولقد أصبح من الشائع عند الكتاب أن يندبوا الافتقار للحيوية في الحياة الفكرية المعاصرة[38]. بل مضى بعضهم - إضافة إلى هذا - في شجب التراث الماضي شجباً كاملاً. فقد ذكر خليل مطران (1872-1949) بطريقة مباشرة أنه[39] «لم يكن للعرب مذهب معلوم في النقد ولم يتخذوا منه فناً ذا قواعد، بل هي خواطر سانحة كانوا يرسلونها أشتاتاً في عرض أقوالهم»، وقد وجد هذا الرأي فيما بعد صداه عند طه حسين (1889-1973)[40].

وقد صورت مي زيادة (1886-1941م) خصائص التقاليد الشعرية العربية كاملة في هذه العبارات[41]:

«فمن الإعجاب بالجزالة البدوية جاء حب النسخ والتقليد، وعنه نجم الفقر في الخيال العربي ، والتقيد باللفظ دون المعنى، وجمع الفكرة في كل بيت بمفرده، والخلل في اتساق الخواطر، والقصور في تنظيم أجزاء الخطاب، حتى إنك كثيراً ما ترى وجوب جعل آخر القصيدة أولها، ومنتصفها آخرها. وعن التقليد نتج حصر الشعر العربي في أبواب المدح والهجو والرثاء والحماسة والفخر والنسيب، والحكمة أحياناً».

وجاء مسانداً لهذه الدعوى كتاب أبي القاسم الشابي (1909-1934) حول الخيال الشعري[42]، فهو يتمثل في الحساسية والإدراك اللماح، لكن المؤلف ينفي وجود هذه الصفة في الشعر العربي في الماضي. بل إن هذا الانتقاص وصل إلى حد إحراز نغمة عرقية، كما ورد عند إبراهيم عبدالقادر المازني (1890- 1949)، فبعد أن أكد أن الشعراء العرب «جميعاً قد ساروا في طريق واحد» بسبب التقليد، أضاف[43] أن كل المتميزين من «شعراء العرب وكتابهم وكبار رجالهم» الذين يستحقون التقديم، ويعدون من النوابغ إنما ينتهي نسبهم إلى غير العرب.

ويجدر القول هنا أن مثل هذه المبالغات نشأت – جزئياً على الأقل – عن رغبة في إخجال معاصريهم لحفزهم على تحسين الذات. والمقارنات الخالية من المجاملة مع الحماس للأوروبيين وجدت حتى في كتابات عبدالله النديم الذي لا مجال للشك في ولائه القوي للأمة. وثمة ومضات من الحافز الحقيقي قد نجدها عند طه حسين في عرضه لكتاب عنوانه الحريم ألف بالفرنسية، وقد عرضت فيه قوت القلوب الدمرداشية ألواناً من الحياة العائلية[44]. ولقد تمنى هو لو أن الكتاب كان كتب بالعربية ليبين نقاط الضعف لكي يمكن علاجها، وليس لديه ما يمنع بعد ذلك أن يترجم إلى اللغات الأجنبية، ليبرهن على قدرة العرب على نقد الذات.

ونجد حتى في زمن متأخر نسبيا 1949، محمد مندور (1906-1965) يكتب[45]:

«نحن لا نستطيع -دون أن نقع في خطأ التعصب الأعمى الأحمق والجهل المكثف - أن نتظاهر أننا لسنا بحاجة لأن نكون تلاميذ لأوروبا، وأن نستورد الثقافة الأوروبية، ثم نهضمها ونتمثلها حتى يمكننا حينئذٍ أن نكون قادرين أن نسهم في التطلع للتقدم في الحضارة الإنسانية».

وهذه المقولة وإن كانت قابلة للنقاش، صياغة صحيحة لآمال العرب وتوقعاتهم عندما شرعوا في تكييف أدبهم مرة أخرى بصورة متطرفة.

الاتجاه الحديث

إن النقاد الذين كان لهم أن يضعوا علاماتهم الخاصة على النقد في أوائل القرن العشرين، - ورثوا من الجيل السابق بعض سمات تتمثل - مجتمعة مع القوة الدافعة للتغيير - في العناية بصفاء اللغة العربية، والميل لأسلوب عملي مباشر ينظر إليه الآن نظرة تقدير على أنه أساس من أسس الحداثة، والاهتمام بالأدب الذي أنتجه أسلافهم في أقوى فترات تاريخهم. أما أولئك الذين بقوا مقيدين في حدود هذه الأفكار، معتقدين أنه لا لغتهم ولا أدبهم بحاجة لأي استيراد أجنبي، فقد ظهروا الآن في زي المحافظين. وقد كان لهؤلاء محاضراتهم البليغة - مثل مصطفى صادق الرافعي (19731880)- وقد اشتبكوا في خصومات مريرة للدفاع عن موقفهم؛ وفي أواخر العقد العشرين 1920 لم يكن صوتهم قد خبا، غير أنه ظهر صوت جيل من الكتاب لهم مفاهيم جديدة مثيرة قدموها لجمهور القراء. وسرعان ما انتشر ت تسمية هؤلاء بأصحاب الاتجاه الحديث.

وكان قلة من هؤلاء، مثل سلامة موسى (1887-1958) ذي الاتجاه الاجتماعي المبكر، يعدون كل كتابة الماضي تمثل نظرة الطبقة عليا، ولذلك فلا شأن لهم بها [إذ لا تمس المجتمع بطبقاته المختلفة]. أما الأغلبية فقد كانوا ،على أية حال، يتطلعون إلى أن مزجاً - مع تنوع في الصياغة - بين تراثهم العربي الإسلامي وبين هذه الأفكار الغربية يقدم -كما بدا لهم - أفضل أمل لتأكيد الذات في العالم الحديث

.وقد كانت العلمانية والتحررية والقومية جزءاً من المحتوى نفسه. ولقد أبدت الصفوة الحديثة أنها أشد ما تكون استعداداً لتصغي لأولئك الذين ادعوا أنهم مخلصون لروح العرب القديمة حتى في انفتاحهم للمؤثرات الأجنبية، مثل طه حسين[46]. وقد كان الجديد في التطرف هو أنهم عاملوا تراثهم لا على أنه قوة موجهة، ولكن على أنه مادة خام ينبغي دراستها في ضوء الأسس المستمدة من الغرب.

هؤلاء المؤلفون مع شعورهم الحاد بالضرورة ، وتعدد النماذج الجاهزة التي ينبغي أن تحتذى سرعان ما شكلوا كمًّا من الكتابات النقدية بلغت حدا من الضخامة لا يمكن معه أن نضع هنا إلا مخططا لاتجاهاتها الكبرى.

وثمة عامل لا يؤثر في النقد وحده ،ولكنه يؤثر في جميع الكتابات الحديثة، ذلك - مبدئيا على الأقل - هو حجم عدد القراء الذي كان من الصغر بدرجة لا يمكن معها أن يتمكن أي مؤلف من أن يعيش على إيراد قلمه. وكانت الطرق الرئيسة للوظيفة أمام أولئك الذين يمتلكون ميلاً أدبياً هي العمل في مجال التعليم، أو في مجال الصحافة. وللحق فإن كل العرض النظري وكثيراً من المحاولات الواسعة في تاريخ الأدب ولدت بعيدا عن أروقة الجامعات الجديدة، وكان كثير من المؤلفات المهمة تأخذ طريقها الأول للنشر على شكل حلقات على صفحات المجلات أو حتى في الأعمدة الأدبية للصحف.

وثمة نموذج مبكر تبين من خلاله الطريقة التي كانت فيها المعايير الأجنبية تطبق على البضاعة المحلية ذلك هو كتاب جبر ضومط (1859-1930) **فلسفة البلاغة** الذي نشر لأول مرة عام 1898[47].

فجبر ضومط الذي كان يدرِّس في الجامعة الأمريكية في بيروت وظل نشطا إلى أواخر العشرينات 1920، سبق أن نشر في القاهرة قبل ذلك بعامين كتاب **الخواطر الحسان في المعاني والبيان**، والكتاب يبدو فيه التجديد رغم عنوانه

المسجوع.فهو يبحث العلاقة بين النحو والبلاغة والمنطق ويلح على وجود الوحدة ووضوح الأفكار في أي عمل أدبي[48].

أما كتاب **فلسفة البلاغة** فكان بصورة رئيسة ترجمة لكتاب هربرت سبنسر فلسفة الأسلوب Herbert Spencer's Philosophy of Style ويبدو أحياناً متخماً بتراكيب غير مألوفة في العربية[49] ولابد أن جمهور ذلك الزمان عانى بعض الصعوبة في تتبع النقاش، لكن الكتاب قدم ما هو أكثر من مجرد التعويض عن هذا، وذلك حين ربط نقاش سبنسر مع أقوال مأثورة للنقاد العرب القدماء، ووضحها بمقاطع من الأدب العربي. فقد أبرز مثلاً، التفضيل القديم للإيجاز والوضوح، ووحد بينه وبين قاعدة [سيبنسر] الاقتصاد في لفت انتباه السامع. وحيث يمتدح سبنسر استعمال إمرسون للاستعارة المركبة في مطلع «محاضرات حول الزمن»[50]، يحيل جبر ضومط إلى التشبيه في كتاب **إحياء علوم الدين** للغزالي؛ وهو يوازي ملاحظات سبنسر حول «الخطأ الذي ارتكبه بوب في قصائده ويكون في مقالاته.... من الاستمرار في استعمال صيغ متكلفة من التعبير» بملاحظة أن السجع الذي يُسَلَّم بكونه لطيفاً يصبح مملاً إذا ما استمر دونما انقطاع.

إن كتابه يبين أكبر نموذج مباشر ومكثف أدمجت من خلاله المعايير الغربية مع مفهوم الأدب عند العرب. ولم يتبع كل من جاءوا بعده خطته تماماً: فبعضهم كان راضياً بالترجمة المباشرة التي أثرت حينذاك في بعض المؤلفات؛ وبعضهم كان يرتكز ارتكازاً قوياً على مصدر أجنبي، حين يسهب في عرض آرائه الخاصة. وكان الطريق الذي اتبعه النقد العربي مرصعاً بمستعارات يُشْعر نحوها أنها ذات صلة بالعربية و هي ذات صلة بالحضارة التي أنتجتها. فقد نشر قسطاكي الحمصي (1858-1941) سلسلة طويلة من ملخصات لمؤلفات العرب القدماء والنقاد الفرنسيين في العصر الحديث[51]. وحتى قبل منتصف القرن العشرين كان نظمي خليل قد ترجم مقالة شيلي دفاع عن الشعر في عام 1935؛ وكان أحمد الشايب في كتابه **أصول النقد الأدبي** عام 1940، يتبع تقريباً كتاب وينشستر قواعد النقد

الأدبي Winchester's Principles of Literary Criticism؛ وكان محمد عوض محمد ترجم عمل آبكرومبي بالعنوان نفسه في 1942؛ ولويس عوض (1914-1990) فعل الشيء نفسه مع كتاب هوراس Ars poetica في 1947؛ وكانت ترجمة محمد مندور لكتاب لانسون منهج البحث في تاريخ الأدب Methode de l'historie litteraire تخبر بالكثير عن التأليف النقدي المبكر لمندور.

ومنذ ذلك الحين تزايد عدد المؤلفين العرب الذين اتجهوا إلى تشكيل رؤيتهم الخاصة [من خلال الاطلاع الواسع والتأليف بين الآراء المختلفة] أكثر من التركيز على مصدر أجنبي واحد، لكن الاهتمام بتفكير النقاد الغربيين ظل مكثفاً. وتشهد بذلك ترجمة محمد عصفور عام 1987 لمنتخبات من كتابَيْ رينيه ويلك مفاهيم النقد، والتحيزات Rene Wellek's Concepts of criticism and Discriminations[*].

وعلى هذا تكون كل الأدوات والتقنيات المساعدة في النقد الأدبي قد حصلت بأيدي العرب. وقد يضرب المرء مثلا بتطبيق علم النفس لفهم المؤلفات الأدبية. فبعض شخصيات الأدباء القدماء وبوجه ملحوظ ابن الرومي وأبي نواس كانت قد استدعت منذ تاريخ مبكر استعمال مدخل نفسي، وذلك في دراسة لإبراهيم عبد القادر المازني وقد كانت جد مبكرة في حدود عام 1913[52]. وفي دراسة لعباس محمود العقاد (1889-1964) بوجه خاص. لكن معلما مهما أمكن الوصول إليه حينما أسست جامعة القاهرة في 1938 مقرراً حول العلاقة بين علم النفس والأدب وقد أوكل تدريسه إلى أحمد أمين (1879-1954) ومحمد خلف الله. وقد مضى خلف الله ينشر عددا من الدراسات[53]، وقد كان التنظير في بعضها مستمداً بصورة أساسية من كتاب سيرل برت **كيف يعمل العقل** Cyril Burt's How the mind works، وكتاب سبيرمان **العقل الخلاق** Spearman's The creative mind. وقد كان من تلاميذه محمد النويهي وعز الدين إسماعيل اللذان سارا على منهجه بصورة نشيطة.

وقبل وقت قريب جداً، كان الاهتمام بعلم السيميولوجيا، ونقد الأشكال

الأدبية، ومداخل أخرى للأدب تشهد به مجلة **ألف** الثنائية اللغة التي تصدر من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، حيث خصص العدد الثاني منها (الصادر في فصل الربيع 1982) لـ «**النقد والطليعة الأدبية**». كذلك فإن حماسة كمال أبي ديب [للتحديث] يمكن قياسها من خلال كونه في كتابه قصد صراحة أن يحدث ثورة في المفاهيم الأدبية عند العرب، وفي الفكر العربي كله. فقد صرح أن الحركات الحديثة الثلاث التي «جعلت من المستحيل أن ينظر إلى العالم كما كان ينظر إليه سابقاً» هي الماركسية، ورؤية بيكاسو، والبنيوية[54]، وقد أتبع هذا بدراسة بنيوية عن الشعر الجاهلي[55].

وبالنسبة للنظريات فهي لم تبق نظريات. فبصرف النظر عن التبادل المستمر بين الكتاب المبدعين في العصر الحديث ونقادهم، كانت هناك إعادة تقويم تشمل كل الموروث من الماضي .

ومرة أخرى، كانت الفكرة التي نشأ عنها التاريخ الأدبي عند العرب هي محاكاة لنموذج غربي. فقد نشرت مجلة **الهلال** في 1 أغسطس 1893 عرضاً، بلا توقيع، لكتاب عنوانه **تاريخ العرب وأدبهم** History of the Arabs and their Literature لأدوارد فان دييك، وقسطنطين فيليبديس Edward van Dyck and Constantine Philippides وقد ورد ضمن تعليق المُراجع على الكتاب: «أنه يوجد عند الأوروبيين علم يدعى علم الأدب وهو يمحص أدباء الأمة وتاريخ تآليفهم وكتاباتهم، والرتب للمؤلفين في فترات تاريخية مختلفة، وموضوعات متشابهة، ومثل هذا لا نجد له نظيراً في الكتب العربية»[*]. بعد ذلك بخمسة أشهر تماما ابتدأ جرجي زيدان ينشر في المجلة نفسها سلسلة طويلة من المقالات عنوانها «**تاريخ آداب اللغة العربية**»، وبعد ذلك (1911-1914) جمعها في أربعة مجلدات تحت العنوان نفسه[56].

ولقد كان المدخل تاريخيا أكثر منه أدبياً، ولكن لعل سبب ذلك هو الحاجة إلى وجود كتب تلائم المدارس الثانوية، وقد رسخ هذا النوع الأدبي بسرعة وإن كان

التأريخ الأدبي الناضج لم يبدأ إنتاجه إلا بعد 1930، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسات الرصينة حول فترات تاريخية معينة أو سمات خاصة أو أنواع أدبية في القديم والحديث.

وظهر أثر سلبي من الماضي يتمثل في أن النقادلم يولوا بادئ الأمر أنواع النثر الأدبي إلا قليلاً من الاهتمام[57]. فكثيراً ما كان الأسلوب موضع جدل، وكانت شواهد الفنون البلاغية تستمد من النثر مثلما تستمد من الشعر، ولكن كان ثمة افتراض أن الشعر هو الذي يحوي جوهر القيم الأدبية، وأن النثر لا يكون أدبياً إلا بقدر ما يشترك مع الشعر فيها. ولم يحظ حتى ذلك الانتشار الكبير الذي أحرزته القصص القصيرة والروايات بين القراء من انتباه أوائل النقاد إلا بتعليقات موجزة تكاد تكون عابرة[58]. لكن نقطة التحول حدثت حينما قام زكي مبارك في باريس بكتابة رسالته للدكتوراة **النثر الفني في القرن الرابع الهجري** التي نشرت في 1931[59].

ويبدو من المهم، بوجه خاص في السياق الحالي، ذلك التوجه الذي أولي في وقت متأخر للإنجازات الإيجابية للنقد العربي القديم. ويوجد عرض رائع شامل لها في كتاب محمد مندور **النقد المنهجي عند العرب**، الذي نشر للمرة الأولى عام 1948[60]، وكذلك في الكتاب الرصين لإحسان عباس (ولد 1920) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** الذي نشر 1971[61].

وليس من المدهش هنا أن تكون الطروحات التنظيرية ودراسات التأريخ الأدبي الواسع في غالبيتها العظمى ذات طابع أكاديمي في مصدرها وخاصيتها. مع ذلك لم تكن المقالات العديدة، والكتب التي كان كثير منها يتكون من مقالات مجموعة لكتاب، ولقلة من الكاتبات أقل تأثيراً في تكوين الاتجاهات والمفاهيم، وسواء كان لهؤلاء مكان في المؤسسة التعليمية أم لم يكن، فقد وجدوا في الصحافة المنفذ المهيأ لهم.

وقد كان لهؤلاء إنتاج خصب بصورة مذهلة - خاصة في النصف الأول من

القرن العشرين. فطه حسين مثلاً ألّف سبعة وستين كتاباً و1325 مقالة إضافة إلى 23 قصيدة نظمها في شبابه الباكر. وقد شارك في تأليف عشرين كتابا آخر، وقام بكتابة مقدمات لستة وثلاثين كتاباً لمؤلفين آخرين، وبتحقيق ثمانية نصوص، وترجمة عشرة مجلدات، إضافة إلى تسعة وعشرين ترجمة أقصر من ذلك ظهرت في المجلات، كما أسهم في 110 مقابلة ونقاش منشورين[62].

ولأن طه حسين ومعظم معاصريه البارزين مثل عباس محمود العقاد ومحمد حسين هيكل (1888-1956)[63] ومارون عبود (1886-1962) كانوا بثقافتهم الموسوعية نشيطين في حقول متنوعة، يبدو أحياناً من العسير أن تحدد في أي القنوات كان تأثيرهم على الجمهور أعظم. ومن الملحوظ أنه لم يكن بين هؤلاء من وضع المبادئ التي يلتزم بها في نقده في كتاب واحد منظم على نحو واضح وصريح، ومع ذلك فإنه يمكن للمرء من خلال تتبع دقيق وواعٍ لعدد من دراساتهم الخاصة أن يكشف تقدماً واضحاً في نفاذ بصيرتهم الأدبية كما هو الأمر عند طه حسين، أو درجة رائعة من الاتساق الذاتي وهو ما يصدق على العقاد[64].

وقد أصبح من الشائع أن تتحدث عن «مدارس» أدبية متعددة لها نشاطها آنذاك مثل **مدرسة الديوان** التي سميت باسم كتاب ألفه اثنان من ثلاثة **نقاد** - شعراء كانوا قد اتفقوا مؤقتاً على الإنتاج المشترك[65]، أو **جماعة أبولو** التي نظمت خلايا وأسهمت في مجلة تحمل اسمها[66]، أو أدباء المهجر (السوريين الأمريكيين) وقد كان معظمهم مهاجرين مسيحيين إلى الأمريكتين وهكذا أسهموا في التجربة العامة. ونادراً ما كانت هذه «المدارس» - على أية حال - مكثفة، أو متماسكة بصورة ملحوظة،أو عمرت طويلاً. وقد يكون من الأصح أن نتحدث عن تنوعات في حركة عامة.

وليس ثمة شك حول المصدر الذي أعطى الحركة اتجاهاً عاماً. ذلك أنه على الرغم من أن الأفراد اختلفوا في اختياراتهم لتوجه خاص يتبعونه ،كانت المرجعية الغربية، والنماذج الغربية هي ما يجذبهم، وكانت المعايير الغربية هي ما يحتكمون

إليه سواء أكان ذلك بمقارنات صريحة أم ضمناً من خلال تصنيفهم مثلا للجاحظ على أنه «فولتير العربية»[67] أو المعري على أنه «لقريطوس الإسلام»، و«ديوجنس العرب» و«فولتير المشرق»[68]. وسواء اتصل الأمر بطه حسين وهو يكتب أول رسالة للدكتوراة تقبلها الجامعة المصرية الجديدة، أم بالعقاد الذي علم نفسه بنفسه، والذي يكتب طليقا في **شعراء مصر وبيئاتهم** فإنهم أولّوا الانتباه - حسب طريقة الهيئات العلمية في الغرب - للخلفية الاجتماعية والثقافية للشخصيات التي يدرسونها. وحتى وإن لم تكن توثيقاتهم دوما بالغة الدقة، فإن المختارات التي درسوها كانت ضخمة جداً مما يجعل لآراءهم الرجحان، ولقد أقر ناقد متأخر بنفاذ البصيرة عند أمثال طه حسين ومارون عبود حتى وهو يسلط الضوء على افتقار مدخلهم للمنهج[69].

الاتجاه الرومانسي

يظل الأمر مثيراً للجدل فيما إذا كان النقاد في معظم القرن التاسع عشر قد برهنوا على أنهم أكثر محافظة من الكتاب المبدعين. كان النقاد خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأولى من القرن العشرين في الطليعة وذلك بالاعتماد على صيغ فخمة جاهزة يمكن استحضارها بيسر أكثر من تطبيقها، ولقد سعوا لجعل جمهور القراء يألف توقعات ينتظر إنجازها من الشعراء والكتاب حينذاك. فأعضاء جماعة الديوان مثلاً كانوا - بلا شك - أكثر تأثيرا بصفتهم نقاداً لا بصفتهم شعراء[70]. وحيث إنه في بداية القرن، كانت الاتباعية الجديدة (الكلاسيكيون الجدد) ممثلة في الشاعرين أحمد شوقي وحافظ ابراهيم (1872-1932) هي التي تهيمن على المشهد الشعري، كان هؤلاء دوماً يهاجمهم النقاد ويصورونهم على أنهم أدنى من الشعراء العظام في الغرب، وذلك في وقت كانت فيه الرومانسية المستوحاة من الغرب قد انتصرت في الشعر مثلما انتصرت من قبل في النثر.

ومن الطبيعي أن النقد الأدبي لم يكن هو العامل الوحيد المؤثر في الساحة.

فالرومانسية في مفهومها الأكثر شيوعاً على أنها تدفق العاطفة الشخصية استفادت من تذبذب البندول بعيداً عن الإسراف في الشكل الذي ساد في الماضي القريب. وفي وقت كانت فيه القوى الأوروبية العظمى تهيمن على القطر العربي تلو الآخر سياسياً وعسكرياً، كانت الاستجابة العاطفية ضمن أشياء قليلة جداً ظلت مفتوحة. والرومانسية تعكس جانباً خالداً من الحقيقة الإنسانية استطاع العرب مثل غيرهم أن يتوحدوا بأصالة معها. وعلى هذا فإن الرومانسية هي التي لونت الكتابة العربية في النصف الأول من القرن العشرين.

ولقد جاء الفهم المقيد للرومانسية عبر «مدرسة» الديوان، التي كان اثنان من أعضائها، المازني وعبدالرحمن شكري (1886-1958) قد التحقا بمدرسة المعلمين العلياالقاهرة، وهذا أتاح لهما الاطلاع على الأدب الانجليزي؛ أما الثالث، العقاد، فعلى الرغم من أن تعليمه اقتصر في المدارس النظامية على المستوى الأولي فقط، أثبت أنه الأعظم طاقة واتساقاً وربما أيضاً الأكثر علماً. وقد أدرك العقاد - متأثراً بهازلت وكوليردج وغيرهم من أعلام النقد الإنجليزي في القرن التاسع عشر - أن ما يميز الشاعر الحقيقي ليس مجرد أن ينفس عن عواطفه، ولكن أن يحرز رؤية للحقيقة، يضع إبداعه الخلاق فيها[71]. وقد ربط مفتاح الفهم هذا بعدد من الأفكار ذات العلاقة، مثل الوحدة العضوية للقصيدة، والتمييز بين الفطنة والخيال، وقد أحرزت هذه الأفكار مكاناً ثابتاً في مفردات النقاد العرب.

وعلى أية حال، كان أغلب معاصري العقاد، راضين بأن يطلقوا للعاطفة العنان. وقد كانت إحدى السمات المميزة لجماعة الديوان هي كون ثقافتهم الأجنبية إنجليزية. ذلك لأن الثقافة الفرنسية كانت هي الأكثر نشاطاً وحيوية في الحقل التعليمي - حتى في البلدان العربية الخاضعة للنفوذ البريطاني - وكانت بَصْمَتُها أكثر عمقا على الأدب. وقد أدرك بعض النقاد الفرق بين الأفكار المتنافسة في إطار مصادرها ولم يحتملوا ما بدا لهم تعقيدات غير ضرورية. ونجد الكراهية المتبادلة

بين المعسكرين موضحة تماما في هذين المقطعين[72]. الأول منهما لخليل شيبوب (1819-1951) والثاني للعقاد:

«عكف الجيل الجديد على محاكاة الحضارة السكسونية في جهاد وراء الغامض والخيالات البعيدة والأفكار. أما الجيل الأول فقد استمد إلهامه من الحضارة اللاتينية وحاول أن يقترب من طرق شعبها وشعرائها. وهناك لا شك أن الشرقيين بطبيعتهم وبغريزتهم وبميولهم للتحليق في الخيال الذي يعادل الحكمة في ميزان الحياة هم أقرب لأن ينسخوا الحضارة اللاتينية».

ولم يكن حكم العقاد بأقل حدة:

«تعلمنا الفرنسية وقرأنا آدابها قبل أن نتعلم الإنجليزية واللغات الأخرى. فشاعت بيننا مقاييس الأدب الفرنسي الدارجة وهي الطلاوة السطحية واللباقة العابثة، ومشينا معه في عيوبه ومحاسنه وهي شبيهة بعيوبنا ومحاسننا فلم نفطن إلى فارق بين الصحيح والزيف وبين الصدق والتمويه، ولم نخرج مما نحن فيه إلى مذهب غيره، وخفيت علينا مقاييس الجد والاستقامة و«البساطة» التي امتاز بها الشعر الإنجليزي والشعر الألماني».

وكان طه حسين هو الذي احتوى تفضيل الكثيرين، حينما قال في تعريفه للأدب – مردداً صدى مقولة لامارتين «أنا غنيتُ – يا أصدقائي – مثلما يغرد العصفور» – إنه «هذه الآثار التي تصدر عن صاحبها كما يصدر التغريد عن الطائر الغرد، وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرِجَة، وكما ينبعث الضوء من الشمس المضيئة»[73]. وقد رفض أن تقيد عفوية الكاتبَ المبدع بأي اعتبار سواء أكان ذلك من تنظيم الذات، أم من [أصول] الصنعة، أم من سمات العاطفة التي ينبغي التعبير عنها. وبالمقابل على الرغم من أنه في وقت ما بحث عن أسس موضوعية للنقد، فإن الوضع الذي وصل إلى أقصاه كان أن حكم الناقد هو في جوهره استجابة ذاتية لتدفق ذاتي. وللحق فإن كل تنوعات النقد الذي كان يزاول حينذاك من الأكاديمي وحتى الانطباعي يجد المرء فيها تركيزاً ملحوظاً على القوة العاطفية

لشخص الكاتب أو الشاعر[74]. وقد ارتفع صوت عبدالرحمن شكري بافتراض واسع المدى ، يقترب من ذلك الذي يتسم به الفكتوريون المتأخرون حينما كتب:

«وليس الشاعر الكبير من يعنى بصغيرات الأمور، ولكنه الذي يحلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه ثم ينظر في أعماق الزمن آخذا بأطراف ما مضى وما يستقبل، فيجيء شعره أبدياً مثل نظرته»[75].

نتيجة لهذا كان هناك عنصر من الهروب في الرومانسية العربية، وعلى وجه التأكيد نصيب عظيم من العاطفة المثيرة للحزن. وقد ارتفعت أصوات قليلة مثل أمين الريحاني (1876-1940) ضد التدفق المسرف في الكآبة[76]، ولكن ألم يقل الفريد دي موسييه:

Les plus desesperes sont les chants les plus beaux ,

Et j'en sais d'eternels qui sont des purs saglots?

أليست الأغاني الأجمل هي الأكثر يأساً

وأن كثيراً مما خلد كان بكاء خالصا ؟

مع هذا فقد ظل - طوال الوقت - التقدير للطبيعة الصادقة في التلقي الفني والتعبيرالفني ينمو ويزداد تهذيباً. ولقد وجد هذا الاتجاه بكامله ذروته في القسم الأول من حياة محمد مندور العملية. فمندور - وهو تلميذ لطه حسين - أطرى لمعاصريه القوة اللطيفة لأدب مهموس أكثر من ذلك الذي كان يدوي ليعلن تأثيراته[*]، ورغم أنه كان لايزال ممسكاً بالذاتية الجوهرية للنقد، كان يؤمن بشحذ أدواته بالإلحاح على إحراز الناقد ثقافة واسعة.

ولم تكن الرومانسية العربية دون تحديات إما من بقايا المحافظين، وإما من المستوردات الدارجة من الغرب. فالياس أبو شبكة (1903-1947) وهو يدين بقدر غير قليل للرومانسية الفرنسية، وكان دائم المقاومة لأي نوع من إلجام الحوافز

الخلاقة، أعلن بصراحة أنه «في الأدب تصبح النظريات أمراضاً»[77]. مع هذا رفض النظريات المنافسة بحساسية بالغة على أنها مستوردات أجنبية طنانة؛ وكتب يمثلها بالألفاظ الفرنسية[78]:

«وراجت سوق النقد فطلعت علينا طائفة من النقاد المتهوسين تقول بضرورة التمثل بنهضة الغرب في (الأدب الحي؟) وراحت تشيد بالنظريات الحديثة، (كأن الأدب متاع إلى حين، يتبدل تبدل الحذاء) فيطري بعضها فضائل الأدب المكعب (الكوبيسم)، وكان هذا اول بوادر (السنوبيسم) في مصر ولبنان على الخصوص. ويطري بعضها الآخر مزايا الأدب الواقعي (الرياليزم)، أو الأدب الانطباعي (الأمبريسسيونيسم)، أو الأدب الاستقبالي (الفوتوريسم) أو الأدب الرمزي (السمبوليسم) وأصبحت هذه (الأيسم) دلالة على اتساع معارف النقادين في الأدب».

وأيضاً كان على بعضهم، وبوجه ملحوظ، أصحاب الاتجاه الرمزي أن يخلقوا مساحة حرة تتسع لهم. وقد كان كاهن الرمزية الأعظم في العالم العربي، في اتباعها في شعره وفي نصرتها، هو سعيد عقل (ولد 1913).وقد وسم الرمزية بعبارات بالغة التطرف مثل كونها تولد فقط من اللاوعي. ولكونه ينكر أن يكون للعاطفة أي جزء في عملية الخلق الأدبي، بل ويلح أنه بقدر ما تكون العاطفة أقوى تكون نسبة التلف للشعر أعظم[79]، لم يكد يفعل شيئاً ليجعل الرمزية محببة للرومانسيين. مع ذلك كان من المفارقة - ولعله بسبب أن التركيز مازال حول رؤية الشاعر- أن بعض النقاد نظروا إلى الرمزية على أنها فرع ثانوي من الرومانسية ليس غير. لكن في أواخر الأربعينات كان يلوح في الأفق تغير أكثر تطرفاً في التركيز [على نواح أخرى غير رؤية الشاعر][*].

الاتجاه الواقعي والالتزام

ظهرت في عام 1947 أولى التجارب في الشعر الحر، حيث اسُتبْعِدَ كل من

الاتساق في القافية والتجانس في طول الأبيات، وقد كانت نازك الملائكة (ولدت عام 1923) من أوائل أنصار الشعر الحر، ومضت في محاولة لوضع قوانين للشعر الجديد[80].

كان المخالفة لتقاليد أدبية، استمرت زمنا طويلاً، حتى كادت تحسب من جوهر اللغة نفسها، قد أثار جدلاً واسعاً بين النقاد، ومع ذلك كان هذا عَرَضاً واحداً من أعراض التغيرات في بحر اللاوعي العربي. والتقدم الذي أحرزه العرب في إدارة شؤونهم الخاصة، وإن كان محدوداً، أفضى إلى حيوية أكثر. وفي الوقت نفسه، كانت الأعباء التي تجددت بفعل القوى الاستعمارية، خلال الحرب العالمية الثانية، تبين كم كان هذا التقدم محفوفاً بالمخاطر. والجراح التي أصيب بها العرب في فلسطين سرعان ما اتسعت، وأضافت عنفا ومرارة. وقد بَينّ مجرى الحرب أيضاً أنه كانت هناك أيديولوجيات أخرى ممكنة غير تلك التي كانت تتبناهابريطانيا العظمى أو فرنسا. وكان الاتساع في التعليم والتقدم في النضج يصنعان جيلاً جديداً لا يحتمل الهروب الذي كان سمة من سمات الرومانسية العربية. لقد أصبح الالتزام الآن هو المفتاح.

مرة أخرى ،كان هناك عديد من المزاجات ،التي تتنوع من الفعالية إلى الاضطراب، وعديد من الولاء لمذاهب تتدرج من الوجودية إلى الرفضية، وعديد من التنوعات في الصيغ التي تعهد بالإخلاص لها أفراد من النقاد والأدباء، دع عنك أصحاب المزاج المتجهين نحو أي جديد مستورد «ايسم» أو الذين يتشبثون بأشياء قديمة انتهى زمنها. أما الأغلبية، فلم يعد التركيز عندها على ثراء تجربة الكاتب المبدع الفرد، ولكن على علاقته الاجتماعية. ولقد أصبح الالتزام فكرة مهيمنة في النصف الثاني من القرن العشرين كما كانت الرومانسية مهيمنة في النصف الأول منه. وأضحت الماركسية مكوناً جوهرياً في عقيدة معظم النقاد المؤثرين الذين يقرأ لهم على مدى واسع اليوم.

لقد بني التفكير الجديد خلال مدة طويلة. فقد كان هناك منذ فترة مبكرة تماماً

مفكرون اشتراكيون مثل شبلي شميل (1860-1917)، وفرح أنطون (1864-1922) وسلامة موس. وأصبح الاهتمام بالفقراء والامتعاض من الدور الاستعماري عاملين رئيسين في كل الأجناس الأدبية[81]، وإن لم يكونا بهذه الصورة المركزية عند الكتاب ذوي الرأي الذاتي. والآن أضحت الخطى تتسارع نحو التغير، ولا تأتي دوما بعبارة مباشرة. فالصورة النمطية عن شيللي أنه شاعر أثيري غير معني بالحقائق الاجتماعية صححها لويس عوض في المقدمة لترجمته لبروميثيوس طليقاً Prometheus unbound[82]. وأصبح النقاش الصريح يتناول قضايا من ماضي العرب وحاضرهم من زاوية جديدة مثيرة عند كتاب كرئيف خوري (1911-1976) وأمثاله. بل إن محمد مندور الذي كان شجب يوماً كل المقاربات العقدية للأدب، تحول هو نفسه إلى النقد الأيديولوجي. وتوفيق الحكيم (1899 أو1903-1987) الكاتب ذوالمرموق المكانة والذي عرفت عنه العزلة، سرعان ما وجد من الضروري أن يجادل أنه قد كان دوما كاتبا ملتزماً[83].

وإذا كان الأمر يقتضي تعيين نقطة تحول في التوجه السائد، فيمكن للمرء أن يحدد بدايتها عند تأسيس مجلة الآداب في يناير عام 1953 التي كان لها تأثيرها. لقد أعلن صاحبها سهيل إدريس (1923) في العدد الأول منها أنها ستكون مكرسة لخدمة الأدب الملتزم .

ودعوى الواقعية، التي تلازمها، عادة، صفة تحددها تختلف من ناقد إلى آخر [مثلا «الواقعية الاشتراكية» و«الواقعية النقدية»][*]، أضحت هي العنصر الجوهري للنقد العربي المعاصر في أى صورة من صوره. ومع ذلك تظل قاعدته التنظيرية الأساسية وهي الماركسية، مثل سابقاتها في القبول العام، مستوردة من أوروبا. والذلاقة التي تظهر فيها ألفاظها تخفي وراءها حقيقة كونها لم توضع دوماً في وضع ملائم في بيئة الشرق الأوسط.

ويمكن أن نرى مثالاً على العنت المتصل بهذا في تحليل لويس عوض للتركيب الطبقي في مصر[84]. إن ما يسميه بالأرستقراطية يحمل بعض التشابه مع نظيره

الأوروبي في كون بدايتها اشتملت على منح ألقاب ومنح أراضٍ (لا ترتبط بالألقاب) تكتسب من خلال خدمة الحاكم. ومع هذا فقد يكون من الأصح أن يطلق على هذه اسم امتيازات meritocracy لأنها لا تشتمل على مبدأ التوريث. ولم تحدث الملكية الخاصة للأرض حتى جاء محمد علي في القرن التاسع عشر ووجد أنه من النافع أن يعهد بالغالبية من قطع الأراضي التي تحتاج إلى استصلاح إلى رجال أحرزوا رضاه. وينكسر هذا التوازي أكثر حين نجد أن ما أطلق عليه اسم البرجوازية يتألف بصورة أساسية من المثقفين الذين أصبحوا يعملون في الحكومة، ولذلك يصبح الخط الفاصل بين الطبقات يعتمد إلى أقصى حد على الرتبة التي يحصل عليها الشخص والثروة التي جمعها.

والانحراف الوحيد الواسع عن الماركسية الأوروبية التي يقر بها العرب يتعلق بخاصيتها العالمية. ولعل واحداً من الأسباب الرئيسة لهذا هو هزيمة بعض خلايا الشيوعيين حينما حاولوا أن يمثلوا الكفاح ضد الصهاينة على أنه غير ذي علاقة بهم وأخذوا ينشرون أنه بدلاً من العداء للصهيونية الذي لا علاقة له [بمبادئهم]، ينبغي أن تسعى طبقة البروليتاريا (العمال والكادحين) من العرب واليهود، معاً، من أجل قضية عامة هي الوقوف ضد الرأسماليين في أي منهم[85]. وعلى أية حال أصبح من الشائع عند الكتاب أن يوصوا بماركسية معدلة من خلال التجربة القومية للعرب. ومجرد كون المعدَّل يأتي متطابقاً مع القومي وليس مع الإسلامي أو الطائفي يشهد للقوة التي أحرزتها القومية واحتفظت بها .

وكما يمكن أن يتوقع من المتشبثين بنظرية متماسكة، ومؤكدة للذات، فإن تطبيقهم لها على النقد الأدبي لم يثبت حصانته من الزيادات التعسفية. وقد ظهرت، في المراحل المبكرة بخاصة، محاولات متعجلة لربط المواقف التي اتخذها بعض الأدباء من الجيل السابق بأصولهم الاجتماعية، دونما نظر للحقيقة في كونهم جاءوا من خلفيات متباينة إلى حد كبير، فهؤلاء منهم من كان قروياً متواضعاً كطه

حسين، ومنهم من كان ابن قاضٍ في المدينة كتوفيق الحكيم، ومنهم من كان ابن باشا كمحمود تيمور (1894-1973) لكنهم اعتنقوا بصورة أساسية القيم القومية العلمانية الحرة نفسها.

والتحيز قد يكون صدر حقاً كما هو الحال في دراسة نشرت منذ وقت قريب عن القصة القصيرة في مصر لسيد حامد النساج[86]. حيث يصور البرجوازية على أنها تتساهل مع النفس، وتبحث عن الملذات، ويصور الرومانسية على أنها تقود إليها (ص ص 39-40، 51-65)، ثم يمضي موضحاً هذه الفكرة في ما يزيد على ثلاثين صفحة من خلال فيض صور إباحية لكاتب لم يُعْترف به قط على أنه أديب ذو قيمة.

وظل أكثر إغراء شائع للناقد الماركسي أن يكون اهتمامه توجيهياً إلى حد ما حول مضمون الأدب. وهذه قد لا تكون ضارة، إذا لم تكن ساذجة نوعاً ما مثلما ناقش ذلك رئيف خوري من أننا نحتاج أن نطور نوعاً جديداً من «أدب الطبيعة»[87].

«لماذا لا نرى في تيار النهر قوى كهربائية ضائعة يمكن أن تنير ظلمتنا وتسير المصانع؟ وإذا لم يكن النهر صالحا لخلق الكهرباء، فلماذا لا نرى فيه بساتين خصبة ومواسم غنية وفلاحين سعداء، لو نظمنا منه مشروع ري يسقي الأراضي الظمأى؟».

وفي أحيان أخرى قد يشوه الناقد القيم من خلال تقييد الكاتب بموضوعات يدرك بوعي أنها ذات علاقة اجتماعية أو ذات إلحاح على رسالة مباشرة. وإنه، على أية حال، لعلامة على النضج أن يكون عبدالعظيم أنيس ومحمود العالم (ولد عام 1922) قد استحقا نقداً ليس بالهين من زميل لهما ماركسي هو غالي شكري[88]، وذلك لإعطائهما مثل هذه الأمور في النقد مساحة أكبر كثيراً من السمات الأدبية. وقد أشار شكري أن ممارسةً مثل هذه يمكن أن تحُمل على أنها تعليق سياسي لكنها ليست نقداً أدبياً.

وفي الواقع فإن الساحة لا تفتقر إلى نقاد ماركسيين على قدر وافٍ من النضج

والأصالة ،مثل جورج طرابيشي الذي مزج بين الاتجاه النفسي والماركسي في إنتاجه النقدي[89]، أو مثل حسين مروة (1909-1987) الذي قدم إسهاماً كبيراً للفكر الحديث في إعادة سبره للفلسفة الإسلامية[90]. ومن أكثرالنقاد المتسمين بالحس النقدي المرهف والوضوح غالي شكري الذي يميز بدقة بالغة بين الكتابة الدعائية المصممة لخدمة قضية معينة، والتي ينظر إليها على أنها عائق لينيني، وبين المقاربة الفنية الحقيقية للأدب المتمثلة في الكتابات النقدية لماركس وانجلز اللذين أعجبا بشكسبير وبلزاك لتصويرهما الصادق الانحلال في طبقتهما نفسها[91].

والنموذج الذي يقدمه غالي شكري هو ذلك الكاتب الذي يتشرب المبادئ/ الاشتراكية الحقة وينقل حينئذ رؤيته بصدق عن أي شيء هزه. وهنا تبدو المشابهة مذهلة مع مقولة القديس أوغسطين «أحِبّ [الشيء] ثم افعل ما تشاء»[92]، وتؤسس للماركسية ما يشبه صفة الإيمان.

النقد اللغوي

على الرغم من أن الاهتمام السائد لمعظم النقاد العرب اليوم أيديولوجي، إلا أن هناك عدداً منهم جذبتهم أساساً التقنيات اللغوية التي تطورت في الغرب للتعامل مع النصوص الأدبية.

ومعظم هؤلاء - و ليس كلهم إطلاقاً - هم من المغاربة الذين ظلوا على اتصال قريب بالتطورات الفكرية في فرنسا[93]. وضمن هذه التطورات كانت تلك التأثيرات المهيمنة لتودروف وبارث، وبروب وغولدمان.

وكانت مجلة **مواقف** منذ العدد الأول لها في نوفمبر 1968 المنفذ الرئيس لتقديم عرض موجز وجزئي أحياناً لمحتويات كتب منفردة لمؤلفين فرنسيين مبدعين، وأحياناً لترجمة لبعض الفصول أو بعض المقالات، وتقديم محاولات أولى لتجربة مدى قابليتها للتطبيق على الإنتاج الأدبي العربي. وهذا المثال الذي قدمته مجلة

مواقف حذا حذوه أخيرا مجلات أخرى مثل **الحياة الثقافية، والأقلام**. وقد استمر تقدم ملحوظ يظهر في المطبوعات الدورية، التي لم يكن دوما من السهل الوصول إليها.

ولقد كان أحد الرواد في هذا المجال عبد السلام المسدي من تونس، الذي بزغ أيضاً لنشاطه وتكريس جهده للإسهام في هذا الفرع من النقد ، فهو لم يقتصر على تقديم دراساته الأساسية في هذا المجال[94]، ولكنه قاد البحث عند عدد من طلاب الدراسات العليا في الجامعة التونسية نحو هذا الاتجاه. ولم يكن صلاح فضل بأقل بروزا في قلب البلاد العربية فقد أنتج معظم العرض الأساسي للبنيوية بالعربية[95]، وكذلك خلدون الشمعة[96]، وموريس أبو ناضر[97]، وكمال أبو ديب[98].

من هنا ليس من المفاجئ أن تكون إحدى المشكلات الجوهرية التي واجهت المنظرين هي سك مفردات تقنية [مصطلحات] يمكن أن تنال القبول على مدى واسع. وكلمة البنيوية نفسها كانت قد ترجمت بنائية وبِنْيوية، وبنَوية، وبُنيوية، وهيكلية[99].

وهذه التقنيات التي اتسع نطاقها جرى تطبيقها، فعلاً، في دراسات استغرقت كتباً على أعمال أدبية تشمل كلا من الأدب القديم[100] والأدب الحديث[101]. إن هذا أيضا يقدم مثالاً آخر عن العملية التي من خلالها أدمجت اتجاهات الفكر الغربي في الوعي العربي.

ثمن التقدم

إن اتساع الخطوات التي اتخذها النقاد العرب في الأجيال الثلاثة أو الأربعة الماضية قد يحجب وعورة الطريق الذي ساروا عليه. ففي كل خطوة كان عليهم تحرير أنفسهم من قبضة الماضي، وكان عليهم قيادة معركة خلفية ضد المتطرفين.

فهناك الذين لايزالون يوحدون ببساطة بين أي شيء جديد وبين التغير الذي حدث في العصر العباسي الأول ويجادلون أن العرب ليسوا بحاجة قط لأن ينظروا إلى ما وراء حدود تقاليدهم الخاصة. فمثلا إبراهيم أبو الخشب[102] يستنتج أن المدرسة السيكولوجية (ومن الواضح أنه يقصد بها الكلاسيكية) ترمز لمجرد «أولئك الذين قدسوا القديم» مثلما فعل الأصمعي، وينظر إلى المدرسة الرومانسية على أنها ثورة ضد أي شيء قديم وضد كل القيود الموضوعة على الأشخاص كما تمثل ذلك في أبي نواس، ويرى أن كل المدارس الأخرى إنما هي تحويرات عن هاتين. وهو يقتبس مع الاستحسان رأي وديع فلسطين (ولد 1920) - الذي تصادف أنه لم يكن نتاج التربية التقليدية ،ولكنه خريج الجامعة الأمريكية في القاهرة - حين تهكم بالرمزيين على أنهم يقومون بمجرد طي استعارات بسيطة في طبقات من الغموض. وأعلن أن كل هذه التي يطلق عليها اسم المدارس هي من اختراعات النقاد، ولم يعرف قط عن شاعر أنه «يضع موضع التطبيق في شعره أن يلتحق بهذه المدرسة أو تلك».

ولم يكن الجهد والتكلفة المبذولين في سبيل التقدم في الناحية الفكرية فقط. فأوائل دعاة الحداثة كان رفضهم موجهاً ضد تقاليد كانت قد جرى استثمارها ملتبسة بلبوس ديني، ولذلك كان عليهم أن يحتملوا صراعاً طويلاً ضد التحيز السائد وضد مؤسسة قوية التحصين. والكتاب الملتزمون المتأخرون كانوا على وجه التحديد ذوي نشاط سياسي استهدف غضب السلطات. فلقد اتهم طه حسين ذات مرة بالإلحاد، وفصل مرة أخرى من وظيفته وحرم من حق إلقاء المحاضرات العامة، وذلك لأنه عدَّ الأساطير [القصص الموضوعة التي وردت لتفسير بعض الأحداث في ثنايا بعض كتب التاريخ][*] الإسلامية عاملاً ربما قاد إلى التزييف في الأدب. أما الآخرون من العقاد وحتى إلى لويس عوض فقد سكنوا غياهب السجون في العهدين الملكي والجمهوري. ولقد مات حسين مروة بطريقة تعتمد العنف خلال الطائفية التي تمزق لبنان. إن هناك بعدا بطوليا في الكتابة العربية الحديثة.

وظل الحفاظ على المواقف الفكرية، فكرة مجيدة في وظيفة الأدب. وقد تكثفت بصورة بالغة الثراء حين أخذت تنسب للشاعر صفة النبوءة. ويحتاج المرء فقط أن يتذكر لقب المتنبي ليتبين أن المقارنة لم يكن بالإمكان التفكير بها قبل العصر الحديث. ومع هذا قد غدت فكرة كثيرة الورود في الكتابة العربية الحديثة. ولابد أن فكرة رؤية الشعر مرتبطاً بالوحي أكثر من كونه صناعة أوحرفة كانت قد طرحت نفسها منذ وقت مبكر - ربما في حدود عام 1876-[103] ومع هذا فعلى المرء أن يلاحظ أن كلمة «إلهام» لا الكلمة القرآنية «الوحي» هي التي شاع استعمالها لوصف هذه الإجراءات. لقد أخذ هذا أسعد داغر (توفي 1935) في دراسته لديوان حافظ إبراهيم 1901[104]، حيث تبدو كلمة «إلهام» معادلة لكلمة شعور. ثم تبنى الفكرة بصورة واسعة شعراء المهجر كما يدل على هذا عنوان الكتاب المشهور لجبران خليل جبران.

إن هذا يتردد صداه حتى في الوقت الحاضر، مع فارق واضح: فالتأكيد لم يعد حول طاقة البصيرة عند الشاعر، ولكن حول الدلالة الاجتماعية والكونية لبصيرته. فأدونيس (علي محمد سعيد ، المولود عام 1930) الذي لديه الكثير حول هذا الموضوع[105]، له رأي ذاتي ثابت عن الشعر يتمثل في أن كل ابتداع يعادل خلق عالم جديد. «فالشعر وهو يشغل ذاته بأقصى طاقات الإنسان الكامنة، يحرز ما يطلق عليه [أدونيس] - في عبارة موحية ومثيرة بخاصيتها - «غنائية الكينونة». إن الغنائية هي التي تعطيه المنبه الحي للنبوءة. وبعيداً عن كون الشعر توهما أو كونه غير مؤثر، فهو يحمل النبوءة في كونه يقودنا إلى عالم وراء قدراتنا المحدودة.

2) **الواسطة في معرفة أحوال مالطة**، طبع في مجلد واحد مع كشف المخبا في فنون أوروبا الطبعة الثانية، قسطنطينية 1299، 1881 ص 37. والاقتباس التالي هو من ص 53 من المرجع نفسه.

3) **الساق على الساق ما هو الفارق**، تحقيق نسيب وهيبه الخازن، بيروت، د.ت، ص ص 82، 375.

4) انظر هاشم ياغي، **النقدالأدبي الحديث في لبنان**، ج 1، القاهرة 1956، ص ص 102، 117 حيث توجد مقتبسات من مؤلفات مختلفة للشدياق.

5) انظر آربري A. J .Arberry, Arabic Poetry: a primer for Students , Cambridge, 1965, pp. 136-149.

6) هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان** ص ص 26-31.

7) «**الدين والوطن**»، الجنان، السنة الأولى (1870) ص ص 435-436.

8) **مناهج الآداب المصرية في مباهج الآداب العصرية**، القاهرة 1912 خاصة ص 99.

9) في مقالات متعددة في الأستاذ، وبوجه ملحوظ «**الحياة الوطنية**»، السنة الأولى. العدد 2،(30 أغسطس 1892)، و«**الجامعة الوطنية والاختلاط العمراني**» السنة الأولى، العدد 4، (13 سبتمبر 1892).

10) «اللغة العربية» مقالة بلا توقيع، ربما كتبها يوسف الشلفون محرر الزهرة، السنة الأولى العدد 30، 18 إبريل 1870) مقتبسة في كتاب هاشم ياغي **النقد الأدبي الحديث في لبنان** ج 1، ص 59.

11) **روضة المدارس**، السنة 5، العدد 15، كما اقتبسه محمد عبد الغني حسن، وعبدالعزيز الدسوقي، روضة المدارس، بيروت د.ت ص 104-109 حيث امتدحه كثيراً.

12) «**الشعر والشعراء**»، الجنان السنة الثانية العدد 7 (إبريل 1871)، ص ص 230-240.

*) [هكذا في النص الأصلي، والمقصود «القيثار» (المترجمة)].

13) انظر محمد يوسف نجم، **نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث**، مقدمة ودليل، بيروت، 1985، ص ص 24-28.

14) هو الخوري أرسانيوس الفاخوري، **زهر الربيع في فن البديع**، بيروت 1868 وقد ذكر فيه واحدة أقدم عنوانها: الروضة اللبنانية في شرح البديعية.

15) **تحفة الرشدية في علوم العربية، ووشي البراعة في علوم البلاغة والبراعة**، كلتاهما طبعت في بيروت، الأولى في (1285هـ/1868)، والثانية في 1286/1870.

16) بيروت، المطبعة الأدبية؛ انظر هاشم ياغي، **النقدالأدبي الحديث في لبنان**، ص ص 48-49.

17) عماد الصلح، **أحمد فارس الشدياق – آثاره وعصره**، بيروت، 1980،ص 125.

18) لعله أحمد بن الأمين الشنقيطي (1872-1913).

19) «بيت عامر بالغلط مسكون بالخطاء [هكذا كتبت بالحروف اللاتينية]» مصباح الشرق، السنة 1، العدد 21، (8 سبتمبر 1898).

20) في روضة المدارس العدد 13، (15 رجب 1287/ سبتمبر 1870) حسب اقتباس عبدالعزيز الدسوقي، **تطور النقد الحديث في مصر**، القاهرة 1977 (وسيشار إلى الكتاب من هنا فصاعداً دسوقي) ص 28.

21) **«قواعد في فن الشعر»**، روضة المدارس، السنة السادسة العدد 7. ص ص 11-15.

22) كما هو في اقتباس أحمد أمين في **زعماء الإصلاح في العصر الحديث** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية 1965) ص 327-328. (النص الإنجليزي مترجم عن دسوقي ص ص 46-47، وهنا مأخوذ مباشرة من زعماء الإصلاح مع التقيد بما حذف في الترجمة الانجليزية. [المترجمة]).

23) دسوقي ص.ص 61-91.

24) ج برجمان، **مقدمة لتاريخ الأدب العربي الحديث في مصر**، J. Burgman, An introduction to the history of modern Arabic literature in Egypt , Leiden , 1948, p. 325.

25) دسوقي، ص ص 79-81.

26) **الوسيلة الأدبية**، مج 1، مطبعة المدارس الملكية، 1292هـ ص 4. [النص العربي المثبت هنا هو كما اقتبسه عبدالعزيز الدسوقي في كتابه: حسين المرصفي/ نقاد الأدب، 2 القاهرة: (الهيئة العامة للكتاب 1990م) ص 85، 55 المترجمة].

27) **الوسيلة الأدبية** ص 211 [والنص منقول هنا عن: محمد عبدالغني حسن، وعبدالعزيزالدسوقي، روضة المدارس/ نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975) ص 205 المترجمة].

28) الهلال (1 أكتوبر 1895) ص 101 [العبارة هنا مترجمة عن الإنجليزية إذ لم يمكنني الحصول على العدد المشار إليه. المترجمة].

29) انظر الفصل الخاص بأساليب النثر.

30) هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان**، ج 1، ص ص 118-122.

31) **«كتاب العربية وقراؤها»**. والإشارات للمواضع المحددة سترد في صلب النص في هذه الفقرة والفقرتين التاليتين حيث يذكر التاريخ ورقم الصفحة .

32) حول الجدل في القديم حول الشعر المصنوع والمطبوع، انظر منصور عجمي: Mansour Agami "The Neck vein of winter" Leiden, 1984 وهناك ما يمكن أن يكون إعادة تأكيد لهذه الفكرة في أوائل القرن التاسع عشر في تخليص الإبريز، للطهطاوي ص 281.

33) هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان**، ج 1 ص 17.

34) السنة 1، العدد 7، (1 مارس 1893)، ص 245.

35) يعقوب صروف، **«الانتقاد»** [المقتطف] (ديسمبر 1887)، كما هو مقتبس عند دسوقي ص 114-117.

36) **«الشرق»**، [الجنان]، السنة الأولى، العدد 2 (يناير 1870)، ص ص 15،17.

37) **«لغة الحكومة»**، [مصباح الشرق] السنة الأولى، العدد 3 (28 إبريل 1898).

*) [لم استطع الوصول إلى النص الأصلي، ولذا فما يوجد هنا هو ترجمة النص من الإنجليزية.المترجمة].

38) مثلاً، مي زيادة، عائشة تيمور، بيروت، مؤسسة نوفل، 1975، ص 104.

39) **الانتقاد** «في العدد الأول من المجلة الجديدة (يونيو 1900)، كما ورد في اقتباس دسوقي ص [99 ورد اسم المجلة عند دسوقي: المجلة المصرية، وليس الجديدة ص 99. المترجمة].

40) **حديث الأربعاء**، ج 2، القاهرة 1937، ص 63.

41) مقدمة لديوان عائشة تيمور، كما اقتبسه هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان**، ج 2، ص 22.

42) **الخيال الشعري عند العرب**، (نص محاضرة ألقيت في تونس في 1929، وقد أعيدت طباعتها عدة مرات منذ ذلك الحين) تونس د.ت .

43) في مقالة عن ابن الرومي في البيان، السنة الثانية (1912م) كما اقتبسه دسوقي ص 366. [الرقم المشار إليه هنا هو رقم الصفحة في البيان، وقد ورد الاقتباس عند دسوقي ص321، 322. المترجمة].

44) **فصول في الأدب والنقد**، القاهرة 1945، ص 69.

45) «**رسل الثقافة العربية**»، الأهرام 10 مايو 1949 [النص هنا مترجم عن الإنجليزية، لم أستطع الوصول إلى النص العربي. المترجمة].

46) انظر بيير كاكيا، P. Cachia, *Taha Husayn: his place in the Egyptian Literary renaissance*, London, 1956, espcially Ch.7, pp. 86-103.

47) بعبدا، المطبعة العثمانية، وقد لخص بصورة مفيدة عند هاشم ياغي **النقد الأدبي الحديث في لبنان** ج 1، ص ص 212-229.

48) مقتبسات بعنوان **شروط البلاغة** في الهلال (15 ديسيمبر 1896).

49) مثل الا قتصاد على متأثريّات السماع، في مقابل «The economy of the mental sensibilities».

50) H. Spencer, *The philosophy of Style*, ed. Fred N. Scott, Boston, 1892, p. 26.

51) أنطاكي الحمصي، **منهل الورّاد في علم الانتقاد**، ج 1، وج 2 نشرا في القاهرة 1907، وج 3 نشرفي حلب، 1925م.

*) [المنتخبات يضمها كتاب واحد بعنوان: **مفاهيم نقدية** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة 1987). والعنوان يحمل ترجمة عنوان الكتاب الأول (مثلاً ص 303)، أما عنوان الكتاب الثاني فقد ورد بالانجليزية، في صفحة الغلاف الداخلية وفي المقدمة،ص 3، ص 5، دون أن ترد ترجمة له. المترجمة].

52) «كلمة عن ابن الرومي» في كتاب البرقوقي: **البيان**؛ انظر دسوقي، ص ص 410-412.

53) جمعها في كتابه **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، القاهرة، 1947.

54) **جدلية الخفاء والتجلي**، بيروت، 1979، ص ص 7-8.

55) «**الرؤى المقنعة**»، القاهرة، 1986.

*) [النص هنا مترجم عن الإنجليزية، إذ لم أستطع الوصول إلى النص الأصلي. (المترجمة)].

56) Cf. Brugman, *History of Modern Arabic Literature* , p328 ,

وقد لاحظ برجمان - فقط - تاريخ نشر الموضوع في هيئة كتاب، وقرر حدساً أنه مستوحى من عمل بروكلمان.

57) محمد يوسف نجم، نظرية النقد ص 6.

58) مثلاً: حبيب بنوت 1890، ويعقوب صروف وخاصة جبر ضومط في 1906، وكلهم ذكروا عند هاشم ياغي في، **النقد الأدبي الحديث في لبنان**، ص ص، 127-135، و229-235.

59) باريس.

60) القاهرة.

61) بيروت .

62) حمدي السكوت ومرسدين جونز، **أعلام الأدب المعاصر في مصر**. 1- طه حسين، القاهرة، 1975.

63) حول هذه وحول طه حسين ومحمد مندور، انظر: David Semah, *Four Egytian literary Critics,* Leiden 1974.

64) عبد المنعم خضر الزبيدي، نظريات العقاد النقدية: Az-zubaidi - "al-Akkad 's cricitical theories" , PhD dissertation, Edenburgh University, 1965-1966.

65) الإثنان هما عباس محمود العقاد وعبدالقادر المازني اللذان سرعان ما اختلفا مع زميلهم الثالث في الجماعة عبدالرحمن شكري.

66) أسسها أحمد زكي أبو شادي.

67) خليل شيبوب «**في الطريق**» الأهرام، 3 أغسطس 1949.

68) أمين الريحاني، اقتبسه هاشم ياغي في **النقد الأدبي الحديث في لبنان**، ج 1 ص 321.

69) محمد يوسف نجم **نظرية النقد**، ص 37.

70) مصطفى م بدوي: M.m. Badawi *A critical introduction to modern Arabic poetry*, Cambridge, 1975, p 115.

وأيضا انظر عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة**، القاهرة 1963 ص 285.

71) Az -zubaidi Cricitical theories P. 292.

72) ذكر هذاخليل شيبوب في مقدمة ديوانه **الفجر الأول** 1921؛ والعقاد في **ساعات بين الكتب** الذي نشر للمرة الأولى في كتاب عام 1929. وقد تتبعت هذه المعلومة من: Shmuel Moreh, *Modern Arabic Poetry* 1800-1970, Leiden , p.66, notes 55 and 56.

[نص شيبوب مترجم هنا عن الانجليزية لعدم التوصل إلى ديوانه المشار إليه. أما نص العقاد هنا فمأخوذ من **ساعات بين الكتب** (بيروت - صيدا: منشورات المكتبة العصرية 1412هـ 1991) ص157، المترجمة].

73) see P. Cachia Taha Husayn ,especially p. 132.

[انظر: **في الأدب الجاهلي** (القاهرة: دار المعارف، د.ت.) ص ص 34/33، المترجمة].

74) انظر مقتبسات من عبدالرحمن شكري، أحمد أمين وسيد قطب في **دسوقي** ص ص 336، 416، 406، 437.

75) هذا أيضا مقتبس عند **دسوقي** ص 341-342.

76) مقتبس في كتاب هاشم ياغي **النقد الأدبي الحديث في لبنان** ص 30.

*) [انظر: **في الميزان الجديد** ط 3 (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، د.ت) «الأدب المهموس»، و«الشعر الخطابي» ص ص 69-102 المترجمة].

77) محمد يوسف نجم، **نظريات النقد**، ص 39.

78) **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، بيروت 1943 كما اقتبسه هاشم ياغي، **النقد الأدبي الحديث في لبنان** ج 2، ص 132 [ورد في بداية النص السابق مايلي «وإذا كان من مألوف الأدباء العرب السير على غرار الأوروبيين والفرنسيين منهم بوجه خاص، فقد خيل إلى بعضهم الكثير انه يستمرئ كل ما يصدر عن الغرب ولو كان غريباً». وهذا يوضح تماماً أن أبا شبكة يؤيد الاستيراد من الغرب، ولكن يعارض استيراد ما عدّه هو غريباً. المترجمة].

79) ذكر هذا في المحاضرة «كيف أفهم الشعر» التي ألقاها في بيروت عام 1937، كما اقتبسها ياغي في **النقد الأدبي الحديث** في لبنان ج 2. ص 176.

*) [ما بين المعقوفين زيادة توضيحية من المترجمة].

80) في قضايا الشعر المعاصر، بيروت، 1962.

81) انظر مقالة مصطفى بدوي المتميزة بتوثيقاتها «الالتزام في الأدب العربي المعاصر»:

"Commitment in contemporary Arabic literature" UNESCO's *Cahiers d'histoire mondial* XIV, 4 (1972) pp . 859-79.

82) م. عبدالحي، «شيللي والعرب» M. Abdel -Hai "Shelley and the Arabs", *Journal of Arabic Literature* , 111(1972) pp. 72-89.

83) P. Cachia , Idealism and ideology : the case of Tawfiq al-Hakim" , *Journal of the American Oriental Society* , 100, 3 (Jul.-Oct. 1980), pp 225-235.

*) [ما بين المعقوفين إضافة من المترجمة].

84) **تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة 1919م- المبحث الأول: الخلفية التاريخية**، ج 1 القاهرة؛ و بيروت 1966.

85) انظر لويس عوض مقدمة لـ **العنقاء**، بيروت، 1966.

86) **اتجاهات القصة المصرية القصيرة**، القاهرة، 1978.

87) سماح إدريس، **رئيف خوري وتراث العرب**، بيروت 1986. ص 78.

88) **تطورات الفكر في أدبنا الحديث**، القاهرة 1965، ص ص 139-162.

89) **مثل شرق وغرب، رجولة وأنوثة**، بيروت، 1970.

90) **النزعات المادية في الفلسفة العربية**، ج 2 بيروت، 1978.

91) **ثورة الفكر في أدبنا الحديث خاصة** ص ص 134-138.

92) Homily on the first Epistle of St John', para. 8, in Augustine of Hippo, *Selected writings*, New York (Classics of Western spirtuality),1984, p 305.

93) هناك عرض مفيد يوجد في كتاب توفيق الزيدي، **أثراللسانيات في النقد العربي الحديث.** (طرابلس وتونس).

94) يظهر هذا ملحوظاً في كتابه **الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب العربي الحديث** (طرابلس وتونس: الدار العربية للكتاب، 1977). وكان هو أيضا المؤلف المشارك الأول في كتاب **الشعر ومتغيرات المرحلة** بغداد 1985.

95) **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة 1978.

96) في دراسة شاملة عن النظريات النقدية بعنوان **الشمس والعنقاء**، دمشق، 1974، وفي النقد والحرية الناشر، نفسه 1977.

97) **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت، 1979.

98) **جدلية الخفاء والتجلي**، بيروت 1979.

99) انظر المفردات عند توفيق الزيدي **أثر اللسانيات**، ص ص 163-175، وحمادي صمود «معجم لمصطلحات النقد الحديث» حوليات الجامعة التونسية 15، (1977) ص ص 155-129.

100) مثلاً، حسين الواد **البنية القصصية في رسالة الغفران** (طرابلس وتونس: 1972).

101) مثلاً، محمد رشيد ثابت، **البنية الهيكلية والاجتماعية لحديث عيسى بن هشام**، طرابلس وتونس، 1976؛ ومحمود طرشونة **الأدب المريد في مؤلفات المسعودي**، تونس 1978؛ ومحمود غنيم في **مبنى النص (حول رواية حبيبي: المتشائل)**، حيفا، 1987.

102) **في محيط النقد الأدبي**، القاهرة 1985، ص ص 83-87.

*) [ما بين المعقوفين زيادة قصد بها الإيضاح من المترجمة].

103) انظر الآراء المعزوة إلى مؤلف اسمه محمد سعيد، وهي بالأحرى منقولة بتصرف عن **دسوقي** ص 34.

104) مقتبس في كتاب هاشم ياغي **النقد الأدبي الحديث** في لبنان، ج 1 ص 250.

105) **مقدمة للشعر العربي**، بيروت 1943، ص ص 100، 102، 106، 122-123.

* * *

الفصل الثالث عشر

الكاتبات العربيات

الكتابة في البريّة

لكي نتمكن من تقويم كتابات المرأة العربية في القرن العشرين، علينا أن ندرس ماكان عليه الحال في النصف الأخير من القرن التاسع عشر. لقد كانت ثمانينات القرن التاسع عشر مرحلة اضطرابات في مصر، قلب الثقافة المعاصرة للعالم العرب. مع ذلك، كان يوازي هذا جو من الانفتاح على الجديد وقبوله، وكانت مصر جذابة للمفكرين العرب - بما فيهم النساء من أمثال زينب فواز اللبنانية (1814-1950) عام 1870، ووردة اليازجي (1938-1824) عام 1899 ومي زيادة الفلسطينية اللبنانية (1936-1841) عام - 1908 الذين لم يكونوا يجدون مثل هذه الحرية الفكرية في أوطانهم. ولقد أصبح العديد من هؤلاء المهاجرين صحافيين، وهكذا تمكنوا من تجاوز الشعور بأنهم أجانب أو من الخارج واندمجوا في مجتمعهم الجديد. إن الاحتكاك المستمر بأوروبا خلال القرن التاسع عشر كان البداية لتأثير عميق في مصر. فلقد استوعبت قيم هذه الثقافة الأجنبية وفلسفاتها وتحولت ببطء إلى سلع محلية، وأصبحت الرواية والقصة القصيرة للمصريين، وكذلك لمعاصريهم من الأوربيين، مداخل للواقع. كما استطاع الكتاب الذين استخدموا هذه الأجناس

الأدبية، أن يبدءوا وضع أنفسهم موضوعات للدرس في ظل سياقهم الاجتماعي المتحول.

وكانت النساء، أيضاً قد بدأن بالكتابة. وعلى عكس ما يظن عموماً، كانت هناك بعض النساء في القرن التاسع عشر من المتعلمات والقادرات على الكتابة. ولقد كن، في الغالب، من الطبقات الحضرية العالية والمتوسطة، و كن على احتكاك مع الأوربيين، وإن كان ذلك بشكل غير مباشر، كما كن قادرات على مقارنة أنفسهن بالأوروبيين المعاصرين لهن وبإمكانهن أن يرين في هذه المقارنة أوجه المقابلة ؛ فلقد كان المجتمع الأوروبي يرحب بالمرأة في الحياة/ أعمال الحياة العامة؛ لأجل هذا فإنهن رغم الامتيازات الاقتصادية التي يتمتعن بها يعرفن أنه لم يكن لهن امتيازات اجتماعياً وعاطفياً. فمسألة عزلهن واضطهادهن بوصفهن نساء تشمل كل الطبقات، لذا فإن ما يكتبنه يعكس تجربة الآخرين، ولقد أدى هذا التأمل إلى زيادة الوعي بالظلم الذي كن يعانين منه بسبب جنسهن.

لقد أصبح الآن من المعروف جيداً أن الوطنيين الليبراليين من أمثال قاسم أمين ولطفي السيد، والإصلاحيين الإسلاميين من أمثال محمد عبده ورشيد رضا، قد اتحدوا وتجمعوا حول قضية تعليم المرأة وأهميته للأسرة والمجتمع كله، لكن الذي يغيب عن الكثيرين هو أن المرأة ناضلت. ولقد كان إسهام النساء في الأدب العربي الحديث في الغالب مرتبطاً بشكل قوي بمسألة تحرير المرأة. إذ بدأ فيما بين 1886 و1925 بعض النساء بالحديث من أمثال وردة اليازجي وزينب فوّاز من لبنان وعائشة التيمورية (1932-1802) وملك حفني ناصف، المشهورة بباحثة البادية (1818-1986) من مصر، وإن كانت مساهمتهن في دوائر محدودة، كأن يتكلمن في المنازل الخاصة أو اجتماعات النساء في الجمعيات الخيرية، وهي أماكن التجمع «الشرعية» المسموح بها للمرأة في المجتمعات المحافظة. وكذلك بدأن في الكتابة في الصحف من أمثال «**الجريدة**»، صحيفة لطفي السيد الوطني الليبرالي المعروف وصحيفة «**المحروسة**»؛ الصحيفة التي كان يحررها والد مي زيادة.

ويعتبر البعض أن عائشة التيمورية في مقدمة أولئك الكاتبات وأفضلهن. وهي من مواليد مصر من أسرة أرستقراطية تركية/ كردية الأصل ذات تقليد أدبي طويل. فبالإضافة إلى أشهر كتبها النسائية **مرآة التأمل في الأمور** المنشور عام (1892)؛ نشرت عائشة التيمورية أيضاً **نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال** المنشور عام (1888). وفي مقدمتها لعملها الإبداعي هذا، تذكر بوضوح أنها عندما كانت طفلة لم تكن مهتمة بتعلّم فنون التطريز أو النسيج الرائعة، وإنما كانت اهتماماتها، كما أكدت بشجاعة، أن تتعلم وأن تكتب، قبل أي شئ. أما مي زيادة في السيرة التي كتبتها عن التيمورية فقد زعمت أنها كانت الأولى التي طالبت بالمساواة بين الجنسين[1] وكانت محظوظة أن والدها أدرك أن مثل هذه المطالبة غير التقليدية مثيرة آسرة. وعلى الرغم من اعتراضات زوجته، فلقد أحضر لعائشة أستاذاً للغة الفارسية وآخر للعربية. ودرست بشغف لكنها بقيت واعية بأن كونها امرأة كان يعني أن تبقى ضمن حدود معينة، فتكتب موضحة «وبغض النظر عمن ينتقدني لهذه القفزات التي أكتب عنها يجب عليه أن ينظر إلى أن هذه العزلة هي أعظم الأعذار».

وقد صاغت نشرها الإبداعي لإخراج النساء من التفكير في «الحزن الذي يشعرن به بسبب غربة العزلة ,التي هي أشد من غربة الوطن»[2].

مع ذلك، فإن إنتاج التيمورية الأساسي لم يكن نثراً بل جاء شعراً. ولقد بدأت في الكتابة عندما كان عمرها ثلاثة عشرة عاماً. ويركز شعرها على الحب والموت، وأجمل شعرها وأجوده هو مراثي كتبتها لابنتها. ونظراً لأنها كانت تمضي معظم وقتها داخل الحريم الخديوي، غالباً للترجمة عن الزائرات الأوروبيات للقصر، فإنها نظمت بعض شعر المناسبات، بما في ذلك بعض قصائد المديح في الخديوي، بالعربية وبالتركية والفارسية. ولقد جُمع معظم شعرها في ديوان «**حلية التطريز**» الذي نشر في القاهرة في حدود (1885)، وكانت توقع شعرها في التركية والفارسية باسم «عصمت» أما شعرها بالعربية فباسم «عائشة».

ولدت وردة اليازجي لأسرة عالية الثقافة، وكانت مرتبطة في نهاية القرن التاسع عشر بشكل قوي بمحاولات تجديد اللغة العربية. وكانت لها مراسلات مع التيمورية وهي شبيهة لها، إذ كان لها والد متميز وفريد هو ناصيف اليازجي الذي قدّر مواهب ابنته. وبدأت تكتب الشعر وسنها ثلاثة عشر عاماً، وجميع مراسلاتها مع والدها حينما كان مسافراً خارج الوطن جاء شعراً[3]. وكتبت وردة، كما كتبت التيمورية، بعض شعر المناسبات، وبالذات شعر المراثي لإخوتها الستة وأختها ووالدها وزوجها، وكانت أقسى هذه المراثي في ابنيها وابنتها، لكن مراثيها في أخيها المشهور إبراهيم قورنت بشعر الخنساء في مراثيها لصخر. وديوانها الحزين «**حديقة الورد**» كان أول كتاب عربي مطبوع يصدر للمرأة، ولقد نشر أربع مرات: 1867، 1887، 1894، 1914 وكل طبعة جاءت ببعض الزيادات. وكانت وردة اليازجي محافظة جداً في حياتها كما كانت كذلك في شعرها وكانت تحذر النساء الرافضات للتقاليد من الوقوع في التقليد الأعمى للغرب، وخاصة حينما يتعلق الأمر بالتنكر للغة العربية. ومع ذلك فإن هذا التحذير أو التحفظ لم يمنعها من إبداء بعض الإعجاب بإنجازات المرأة الغربية. وحينما توفيت وردة اليازحي، كتبت مجموعة من النساء اللبنانيات عزاء فيها. وكانت أول مرة تكرم فيها نساء إنجازات امرأة أدبية.

أما خلفية زينب فواز فكانت مختلفة تماماً وهي تبرهن على عكس الفكرة القائلة بأن نساء الطبقة العليا هن وحدهن اللاتي يملكن الحق في التعليم. فلقد ولدت لأسرة فقيرة جداً من جنوب لبنان. كان عليها أن تذهب إلى مدينة الإسكندرية وهي طفلة صغيرة مع أسرة مصرية للعمل عندها. غير أن سيدتها التي أعجبت بذكائها الفطري هيأت لها فرصة تعلم المهارات الأساسية (القراءة والكتابة والحساب). ولقد تعلمت زينب بسرعة من أساتذتها ومع الوقت أخذت تتلمذ على يد العلماء المصريين. وهكذا أصبحت نشيطة جداً في قضايا المرأة وكتبت بعض الشعر الريادي وركزت في مقالاتها على قضايا المرأة. وأشهر مقالاتها كانت «**الرسائل الزينبية**» التي اعتبرت متقدمة على كتاب قاسم أمين «**تحرير المرأة**»

الصادر في عام 1899. وحينما أسس جورجي نقولا الباز مجلة «**الحسناء**»، وهي مجلة نسائية لا تزال تصدر إلى اليوم، كانت زينب من أول من نشر فيها. وكتبت أيضا روايتين أولاهما «**الملك قورش**» وهي رواية تاريخية رومانسية تنقد ظاهرة الرق خلال الحكم الفارسي لميديا، والأخرى «**حسن العواقب أو الغادة الزاهرة**» 1899، ومسرحية غير منشورة من أربعة فصول هي: «**الهوى والوفاء**».

أما باحثة البادية، آخر الكاتبات الأربع من القرن التاسع عشر فإنها كانت مسلمة متدينة ملتزمة، والزوجة الثانية المنزوية لرئيس قبيلة بدوي شاذ جنسياً. لقد كانت أول سيدة مصرية تحصل على شهادة التعليم الابتدائي عام 1893، وحصلت بعدها على دبلوم المعلمين عام 1900. ولقد درست أربع سنوات أميرات القصر الخديوي. أما مجموعة مقالاتها المشهورة «**نسائيات**» فإنها تعتمد على دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة في كتابه «**تحرير المرأة**». فلقد نشرت سلسلة مقالاتها «نسائيات» في «**الجريدة**» ثم نشرتها عام 1910 في مجلدين.

وفيما يتعلق بالخطاب الأدبي، فإن هؤلاء الكاتبات كن صدى للأسئلة التي أطلقها المصلحون الاجتماعيون. لماذا حرمت المرأة من التعليم وفرص العمل في المهن؟

هل كان الجنس سبباً كافياً لهذا الحرمان ؟ ما هو أثر غيابهن على المجتمع؟ دخل هذا الجدل المسار الأساسي العام عبر مساهمات النساء في الصحافة . فبمجرد أنهن كتبن للنشر - أي أن يصل كلامهن للناس عامة - فإن هؤلاء النساء كن يرفضن عالم العزلة التي فرضت عليهن منذ الولادة. فلقد كن يرفضن الاعتقاد بأن صوت المرأة «عورة» وبسبب «انطلاقهن من داخل بنية عالم ذكوري فإن عالم النساء ذلك سمح لهن أن يلمسن العالمين[1]. ولقد قدمت الكتابة لهن مهرباً من دور يحدده الجنس ويفرضه في الوقت نفسه. إذ ربما تحدت التيمورية وفواز وباحثة البادية النظام الأبوي، وطالبن بالإصلاح ضمن إطار فضاء البيت المحدود. وكان

بإمكانهن فعل ذلك فقط عن طريق وضع أنفسهن على هامش العالمين. فلقد كن في البداية يبنين جسوراً، معدودة اخترن عبورها.

الصحافة النسائية

في مصر أواخر القرن التاسع عشر، كانت النساء يكتبن أعمدة صحفية وملاحق مخصصة لقضايا المرأة، وكن أيضاً يؤسسن صحفاً. فلقد أسست السيدة اللبنانية هند نوفل مجلة «**الفتاة**» في الإسكندرية عام 1892، وكانت أول مجلة شهرية نسائية بالعربية، رغم أنها لم تستمر إلا لسنتين فقط، غير أنها أنتجت الصحافة النسائية. وفي السنوات الإحدى والعشرون التالية ، صدرت أربع عشرة مجلة نسائية أخرى. ولقد حوت مجلة « **الفتاة** » في موادها أخبار، ومراجعات كتب، وقصائد، ومقالات عن الأزياء، وسيراً لسيدات مشهورات.

ومثل هذه السير أصبحت تشكل سمة ثابتة في العديد من الصحف والدوريات[5]. وعن طريق التأكيد على أهمية النساء في الماضي، فقد قدمن على أنهن نماذج وقدوة للنساء المعاصرات. وعملت زينب فواز أيضا ضمن إطار تقليد كتابة السير ونشرت عام 1895 عملها الموسوعي «**الدر المنثور في طبقات ربات الخدور**»، وهو مجلد ضخم، أوردت فيه طرفاً من حياة 450 سيدة شرقية وغربية مشهورات بإنجازاتهن الأدبية والاجتماعية. وعلى نهج زميلاتها اللبنانيات اليازجي وزيادة، لم تكن تشعر زينب فواز – كما كانت المصريات يشعرن – بالتهديد أو الخطر من الغرب. ولأن السوريات – اللبنانيات لم يعانين التجربة المصرية في وجود حكم استعماري غربي ثقيل، فقد كن يشعرن بحرية وراحة في الاعتراف بمآثر المرأة الغربية.

لقد كانت مي زيادة أول امرأة قبلت في الحياة العامة في الأدب العربي في بداية القرن العشرين، وكان لها صالون أدبي أسبوعي يحضره نخبة المجتمع، وكتبت أيضا سيراً، وكانت السير التي كتبتها عبارة عن سير تاريخية لكاتبات عرفتهن

شخصياً أو من خلال شهرتهن، ومن الأمثلة عن.من كتبت عنهن : باحثة البادية (1920)، عائشة التيمورية (1924) ونشرت محاضرة كتبتها في جريدة «المقتطف» عن وردة اليازجي (1924) وباختيارها الكتابة عن كاتبات معاصرات، لا شخصيات تاريخية أو أسطورية، كانت مي تساعد بالفعل على إبداع اتجاه نسائي وتأسيسه، وتقليد يمكن للآخرين البناء عليه. ورغم أن هؤلاء النساء لم يكن من الناشطات تماماً ، إلا أن مي زيادة قدمتهن على أنهن: «لسن مجرد شخصيات معزولة واعية بخضوعها بوصفها نساء، وإنما شخصيات مساهمات نشطات في تاريخ نضال المرأة من أجل المساواة»[6]. وبالإضافة إلى إنعاش حياة نساء كتب عليهن أن يبقين في خبايا التاريخ، فإن سير النساء ساهمت في تحقيق هدف آخر، إذ كانت السير تقدم شاشة ،تساعد كاتباتها على أن يقلن ما لم يكن بالإمكان قوله بصورة أخرى.

ولقد أدركت النساء وأنصار حقوق المرأة الإمكانية الثورية للصحافة. لذا فقد نشرن مقالات وقصصاً، وبعد ذلك روايات من أجل إقناع قطاعات من الشعب وتعليمهم لم يحلموا قط أن يكون بإمكانهم الوصول إليهن. وأصبحت الصحافة مسرحاً للاحتجاج الاجتماعي ومسرحاً للتعبير الأدبي، وهو دور لايزال مستمراً إلى يومنا. ففي الجزيرة العربية، أدت الصحافة دوراً حيوياً في ظهور طبقة المرأة العاملة التي قبلت تماما في صفوف الصحافة. وكانت أول صحيفة سعودية «أم القرى» قد تأسست في مكة عام 1924. وبعد ثمانية وعشرين عاماً من تأسيسها، صدرت مجلة **اليمامة**، وكانت تنشر بشكل مستمر موضوعات تشجع على تعليم المرأة. وفي عام 1960، أصبحت الدكتورة فاتنة أمين شاكر أول امرأة سعودية تحرر صفحة نسائية في جريدة «**عكاظ**». وأسست بعد ذلك بسنوات مجلة «**سيدتي**» التي تعتبر أكبر صحيفة نسوية تصدر من منطقة الخليج العربي.

ولقد زادت مساهمة المرأة الأدبية في الصحافة مع تقدم السنين، و قيل إن جريدة «الرياض» احتضنت في الثمانينات فعاليات نسوية جديدة[7]. وتطلق الصحفيات على أنفسهن لقب «محررات»، والكلمة تحمل معنيين: امرأة تعمل في

التحرير الصحفي و «محرّرة» أو الليبرالية. وفي ظل قيادة نساء من أمثال الكاتبة خيرية السقاف (المولودة 1951) فان هؤلاء المحررات أثبتن حضورهن في السعودية وخارجها أيضاً.

أما في قطر، فإن الصحافة ظهرت مع الحصول على الاستقلال تماماً في بداية السبعينات. وعلى خلاف معظم الكاتبات الأخريات، فإن المرأة القطرية لم تتخلف في النشر عن الرجل، نجد أن النساء القطريات قمن بمسؤولياتهن إزاء مجتمعهن الذي يعد من أكثر المجتمعات تقليدية في العالم: فكان عليهن أن يحافظن على التوتر بين الرغبة في التحديث والخوف من التغير المفاجئ والجذري. فيمكن مثلاً لفاطمة تركي المولودة في عام (1953) والتي تسمي نفسها أحياناً بالاسم المستعار «أم أكثم»، أن تهاجم مجتمعها لما تعانيه المرأة فيه، ولكنها سرعان ما توضح أن النموذج الغربي الليبرالي ليس ما تتطلع إليه. فهي توازن بين النقد الذاتي و الاعتذارية الوطنية[8]. ودائماً ما تستخدم هؤلاء الصحفيات الصحافة لتقديم نماذج وللتأكيد على فروق وأيضاً لزيادة الوعي. أي أن الصحافة أصبحت وسيلة لأفكار جديدة ونماذج في شكل مقالات وفي أشكال أدبية، ونظراً لأن معظم الصحف في العالم العربي لها صفحات وملاحق أدبية تنشر فيها الإبداعات في شكل مسلسل، فإن النساء، اللاتي لم يكن يعرفن كيف ستقبل أصواتهن الجديدة، استخدمن الكتابة الإبداعية كطريقة مفضلة لتقديم ما لديهن.

أصوات معزولة

في الوقت الذي كان فيه كتاب من أمثال يحي حقي ومحمد طاهر لاشين والتيموريون يكتبون لأول مرة قصصاً قصيرة واقعية، كانت هناك نساء يكتبن هذا الجنس. وكانت قصص الرجال تعكس عادة واقعاً يتطلب إصلاحاً. لكن الكتابات النسائية كانت أقل تصويراً وأقل عنفاً، وربما كان هدفهن هو الشهرة. ومن بين أوائل المبدعات ألفة الأدلبي السورية، (مولودة 1912) التي عنيت بوصف مجتمع

دمشق التقليدي من الطبقة الوسطى، وكذلك سهير القلماوي المصرية (المولودة في عام 1911). واحتوت كتابة القلماوي «**أحاديث جدتي**» (المنشورة 1935) التي قدم لها طه حسين ، صوراً كئيبة لقاهرة نهاية القرن التاسع عشر. وترسم هذه الصور عالماً تقليدياً على حافة عالم جديد. فالجدة هي الراوية المحبوبة وفي الوقت نفسه هي مخزن التراث الثقافي. ونشرت القلماوي عام 1943 دراستها «**ألف ليلة وليلة**» التي حصلت بها على أول جائزة من مجمع اللغة العربية في القاهرة، مع ذلك فإن معظم دراساتها كانت عن «النقد الأدبي». ومن الكاتبات المهمات والمكثرات عائشة عبد الرحمن، المعروفة ببنت الشاطئ (1912). وهي معروفة جدا بدراساتها الدينية النسوية ودراساتها اللغوية، لكنها كذلك ألفت بعض الأعمال الإبداعية عن مكانة المرأة في الحياة الريفية المصرية. ففي عام 1944 نشرت «**سيد العزبة**»، وفي الخمسينات نشرت ثلاث مجموعات قصصية قصيرة: «**سر الشاطئ**» (1952) و«**امرأة خاطئة**» (1958) و«**صور من حياتهن**» (1959). وفي عام 1967، كتبت سيرتها الذاتية بعنوان «**على الجسر**».

وفي الثلاثينات والأربعينات وبداية الخمسينات كان النساء يكتبن بمعزل عن التقليدي الأدبي السائد ويكتبن بعضهن عن بعض. ولم يكن يشكلن بوصفهن كاتبات وحدة يمكن أن نسميها بأثر رجعي صوتاً أنثويا. أما في آخر الخمسينات فكان هناك تغيير مثل التجريب في الشكل والمضمون في كافة الأجناس الأدبية وأصبح هذا التغير هو المعيار السائد، وأخذت الرومانسية الهروبية/ الحالمة والأسئلة الرقيقة مكانها لنوع من الرفض الأدبي الغاضب.

ورغم أن النساء انضممن للروائيين وكتاب القصة القصيرة في وقت متأخر نوعاً ما؛ إلا أنهن في الشعر كن من الرواد. وربما كان العراق متأخراً بين أقطار الهلال الخصيب في الالتحاق كلياً بالنهضة، لكنه من ناحية أخرى كان أول بلد عربي ينتج ويجرب بشكل ثوري إنتاج الشعر، الذي هو أكثر الأجناس الأدبية الكلاسيكية مقاومة للتغير. وهناك جدل حول من كان أول شاعر نجح في ريادة

الملائكة تنتمي إلى أسرة فيها شعراء، وقد كانت أمها أول شاعرة عراقية تطالب بحقوق المرأة. ولقد كتبت نازك الملائكة عام 1945 أول ديوان رومانسي لها « **مأساة الحياة** » بالشكل العمودي التقليدي، لكنها في عام 1949 نشرت ديوان « **شظايا ورماد** » الذي احتوى على بعض قصائد بالشعر الحر. ولقد قوبلت التجربة بالاستحسان والنجاح مما جعل الآخرين يشعرون بالحرية في إنتاج أشكال شعرية جديدة. ولقد رأت الشاعرة الناقدة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسى (المولودة في عام 1924) أن نازك كانت قادرة على إنجاز ما لم يستطع إنجازه الرجال، لأنها لم تخضع للقوانين الأدبية الموروثة ولم يكن لديها ما تخسره لو أنها خالفت القواعد المقدسة(9). ولقد كسب الشعر الحر شعبية عظيمة في كافة أرجاء العالم العربي، إذ استجاب الرجال والنساء لهذا الشكل التحرري الجديد. فتحتوي دواوين الشعر النسائية في السعودية من أمثال ديوان ثريا قابل « **أوزان باكية** » (1972) وديوان عزة فؤاد شاكر « **أشرعة الليل** » (1978) قصائد من الشعر الحر المليئة بأحزان مباشرة ومكثفة عن الواقع المرير، على أن شعرهن لم يقابل باستحسان عام(10).

أما فيما يتعلق بالإبداع النثري فإن إسهامات المرأة استمرت في الزيادة حجماً وأهمية. ففي منتصف الخمسينات كانت تظهر رواياتهن وقصصهن القصيرة في مصر ولبنان وسوريا والعراق، وظهرت أيضا في أقطار الخليج العربي. فلقد نشرت جريدة الوطن البحرينية عام 1955 رواية موزة الزيد «**طواها النسيان**» وكانت هذه أول عمل إبداعي لامرأة ينشر في البحرين. أما في عام 1957 فقد نشرت في مصر الكاتبة القصصية جاذبية صدقي (المولودة في عام 1927) « **ويبقى قلبي** »، أما الصحفية المبدعة والروائية والمترجمة صوفي عبد الله (المولودة في عام 1925)، فلقد نشرت روايتها اللغوية «لعنة الجسد». ولقد بدأت صوفي عبد الله النشر عام 1948 وتشمل أعمالها الكاملة أكثر من خمسين كتاباً، ولقد جذبت اهتمام النقاد الرجال من أمثال عباس محمود العقاد وغالي شكري.

الرفض

غير أن الرواية التي أثارت أعظم نقد وأعنفه هي رواية «**أنا أحيا**» (1958). وهذه الرواية غير المسبوقة كتبتها ليلى البعلبكي اللبنانية (المولودة في عام 1936). ففي عبارات عنيفة نوعا ما، فضحت هذه الرواية فراغ حياة المرأة في الشرق الأوسط وضحالة القيم الاجتماعية وسخفها وسجن المنزل، والبطلة هنا مهتمة بنفسها مقابل الجميع، وتدعي بكل فخر واعتزاز أنها لا تحتاج أحداً حتى أسرتها. وهذه الرواية والقصة القصيرة المشهورة «**سفينة حنان إلى القمر**» (1964) تشكلان مرحلة جديدة في كتابات المرأة، في تحدي المجتمع وانما في تأكيد احتياجات قوة النساء ومكامنها.

لقد احتذى مثل ليلى بعلبكي بكل حماس ما احتذته المصريتان لطيفة الزيات (المولودة في عام 1925) ونجيبة العسال (المولودة عام 1921). فلطيفة الزيات في روايتها «**الباب المفتوح**» (1960) تصف صراع البطلة للسيطرة على حياتها خلال العقد الذي كانت مصر فيه تناضل من أجل الحصول على استقلالها. فبالنسبة لها يرتبط تحرير المرأة بتحرير الوطن. وفي مجموعتها القصصية القصيرة بعنوان «**بيت الطاعة**» (1962) تهاجم العسال هذه المؤسسة سيئة الذكر التي تسمح للرجل أن يسجن زوجته. صحيح أنه في العشرينات وصف الكتاب الرجال العواقب الاجتماعية «**لبيت الطاعة**»، لكن المرأة الكاتبة الآن تضيف صوتها، معلنة أن الطلاق بكل صعوباته ومصائبه أفضل من هذا السجن الزواجي.

بيد أن الكاتبة التي استرعت الاهتمام بشكل مستمر في العالم العربي هي السورية غادة السمان (المولودة في عام 1942)، وكانت مجموعتها القصصية القصيرة الأولى هي «**عيناك قدري**» المنشورة في عام (1962). ولقد ركزت أربع عشرة قصة من ست عشرة، على المرأة ومشكلاتها حينما تحاول أن ترتبط بالرجال في مجتمع الشرق الأوسط التقليدي. ولقد انتشرت هذه المجموعة بشكل واسع في العالم العربي وكان لها تأثير عظيم على الكاتبات السعوديات على وجه

الخصوص[11]. وتعد السمان من المكثرات بين الكاتبات العربيات، وحاولت في أعمالها الأخيرة، وعلى وجه الخصوص «**ليل الغرباء**» (1966) أن تفصّل غضبها وثورتها وإحباطها ضد القهر والتمييز الجنسي ونظام «الشرف أو العرض» والفساد السياسي[12].

وكذلك كتبت املي نصر الله اللبنانية (المولودة في عام 1938) «**طيور أيلول**» إلى عام (1962) وهي قصة رومانسية لفتاة غادرت قريتها الى مدينة الكبيرة. وهذا الموضوع المعروف الشائع للرحلة يأخذ رنيناً خاصاً حينما يشير إلى المرأة. فمن المتوقع من الرجال أن يقوموا بمثل هذه الرحلة، سواء إلى المدينة أم إلى أماكن أبعد. والمتوقع أن تبقى النساء في المنزل. ومع ذلك فإن منى - وحياتها تشبه حياة مبدعتها - ترفض سلبية ظروف المرأة وقدرها، وتقنع عمها المهاجر للولايات المتحدة الأمريكية أن يدفع لتعليمها. وتغادر القرية، لتكتشف أن النساء اللاتى لا يلعبن اللعبة بحسب القواعد المعتادة يحرمن: ولقد نبذت.

وتهتم املي نصر الله بمسألة الهجرة في وقت كان فيه العديد من العرب يغادرون أوطانهم بحثاً عن الثروة وحرية التعبير في المنافي (المهاجر). فالعديد منهم وبالذات سكان شمال أفريقيا ممن جربوا حكم الاستعمار الفرنسي، قصدوا باريس. وبعضهم تبع خطوات كتاب المهجر من أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني، الذين تركوا أوطانهم ليستقروا في الأمريكيتين. واختار بعضهم الغربة أما البعض الآخر فاختار البقاء.

أصداء فلسطينية

وأكثر كتاب المنفى في النصف الأخير من القرن العشرين كانوا من الفلسطينيين، ولقد أثر الأدب الذي أنتجوه على جيل كامل من الأدباء العرب. فلقد رثى الشعر والرواية الفلسطينية ماضياً مفقوداً، وطالب بالثورة على مستعمر قاس ووعد بالتضحية بالدم. وأصبح هذا الأدب هو النموذج للإنتاج الأدبي كله. وهناك شاعرتان محوريتان لهذه الحركة هما: سلمى الخضراء الجيوسي و فدوى

طوقان (المولودة في عام 1923). ولا يفوتنا أن نذكر أيضا سميرة عزام (1927-67) التي وصفت على أنها القنطرة بين جيل الكتاب الفلسطينيين الأول، وجيل المنافي أو الغربة عموماً، ممن تركز قصصهم القصيرة على الاضطهاد الاقتصادي والاجتماعي الذي عانى منه كل أفراد المجتمع الفلسطيني. ولقد كتبت الجيوسي من الخارج في حين كتبت فدوى طوقان من الداخل. فنشرت الجيوسي ديوانها الرومانسي «**العودة من النبع الحالم**» عام 1960. ولقد كان الديوان يدعو إلى حب الوطن والمقاومة. ومع نكسة 1967 يظهر أنها توقفت عن كتابة الشعر كلية. فمعظم كتاباتها المتأخرة ركزت على النقد الأدبي وترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية. ومن وسط الضفة الغربية نظمت فدوى طوقان قصائد المقاومة التي أثارت حماسة الشباب الفسلطيني وعصمتهم من نسيان جذورهم، ولقد كتبت فدوى طوقان قبل 1967 ثلاثة دواوين شعرية هي: «**وحدي مع الأيام**» (1955) و« **وجدتها** » (1957) و«**اعطنا حباً**» (1960). وأكدت طوقان كالعديد من شعراء ما قبل نكسة 1967، على أهمية الحب وابتعدت عن المواقف السياسية الصريحة. غير أن ديوانها «**أمام الباب المغلق**» (1967) يشكل مرحلة جديدة تتكلم فيها بجرأة عن الثوار الأحرار، وعن الكوابيس العديدة التي يعيشها الفلسطينيون - قارن أيضاً بـ « **الفدائي والأرض**» 1968 و«**كابوس الليل والنار**» (1974). ونشرت حديثاً امرأة فلسطينية أخرى روايات عن معاناة الفلسطينيين ومصيرهم وبالذات النساء في المناطق المحتلة. فلقد طرحت سحر خليفة (المولودة في عام (1941) في رواية « **الصبار**» (1976) ورواية «**عباد الشمس**» (1980) أسئلة لم يعرف أحد كيفية الإجابة عليها: كيف يُدافع عن الفلسطينيين بشكل أفضل؟ هل يتم ذلك بالبقاء على أرض وطنهم، وهل هذا البقاء يعني إفادة العدو إلى درجة وجوب البحث عن عمل في إسرائيل من أجل البقاء أو العيش؟ أم أنه يعني المغادرة والتخطيط ليعودوا بعد ذلك للقيام بعمليات عظيمة لا تماثلها التضحيات؟ وما هو الدور الذي على المرأة أن تؤديه؟ وهل جدول أعمال القوميين به أي فضاء للنشاطات النسوية؟. ولقد حاولت سحر خليفة في رواياتها أن تحل الصراع بين القوميين والأهداف النسوية. وفي روايتها

الرائعة، «**مذكرات امرأة غير واقعية**» (1986) قدمت سحر خليفة بطلة تحاول أن تبني نفسها خارج عملية تنشئة السجن. فـ «عفاف» امرأة تستخدم فن الهروب من جسدها وتختط مصيراً مختلفاً لنفسها ومن ثم لمجتمعها. لقد تنبأت أعمال سحر خليفة بالانتفاضة ودور المرأة المتحول.

لم يكن الفلسطينيون وحدهم من عبر عن مرارة نكسة 1967 وما بعدها. ففي طول العالم العربي وعرضه سمعت أصداء. وفي الواقع، أصبح للعديد من الكتاب جدول أعمال سياسي يوجه كتابتهم. والأعمال التي لا يظهر بوضوح أنها ملتزمة أو منخرطة في الأحداث كانت تعتبر متساهلة ذاتياً. وحتى في أطراف العالم العربي كان الكتاب والكاتبات مستجيبين لذلك. فعلى الرغم من أن معظم مثقفي شمال أفريقيا وأدبائهم كانوا يكتبون بالفرنسية إلى وقت قريب، فلقد وجد في أواخر الستينات من كانوا يحاولون الكتابة بالعربية. ففي المغرب تعاطفت خناثة بنونه مع القضية الفلسطينية في قصصها الثائرة التي اشتقت أسلوبها البلاغي التجريدي من أدب شمال أفريقيا الفرانكفوني. ولقد كان عام - 1967 وهي تشير لذلك العام «بيونيه» - نقطة تحول جذرية عندها: «يجب علينا أن ننفصل كلياً عن كل ما سبق يونيه حينما كنا متأكدين وملحاحين ومتبصرين ومستقلين، لكي ننطلق حقاً في طريق المستقبل»[13]. لم تكن خناثة بنونه تهتم كثيراً بحقوق الجنس/ النوع وعلاقاته كما كانت تهتم بالسياسة، وبالذات السياسة الكونية في العالم العربي. هناك بالتأكيد بعض استكشافات للمزاج والشخصية، لكن ما هو شخصي طمر تحت الادعاء السياسي. إنها جعلت الأمور السياسية هي الأولى على حساب الأمور الاجتماعية مما يجعل كتابتها غير اعتيادية في إطار الكتابة النسوية.

نزعة النشاط

تتجنب معظم الكاتبات العربيات - على عكس الكتاب الرجال - الخصوصية السياسية وآثارها على الحياة الشخصية. وتؤكد الطبيبة النسوية المشهورة نوال السعداوي (المولودة في عام 1930) أن الكتابة الإبداعية وسيلة من

أكثر الوسائل فعالية في إبراز قضية المرأة العربية. ولقد شجبت بسبب معتقداتها و سجنت أيضاً. ورغم ذلك استمرت في الكتابة والوصول إلى قنوات نشر خارج مصر. ولقد نشر كتابها «**مذكراتي في سجن النساء**» عن طريق دار المستقبل البيروتية في (1983)، وترجم بعد أربع سنوات إلى الإنجليزية باسم « Prison Memoirs »، وفي منتصف السبعينات نشرت ثلاث روايات نسوية: «**موت الرجل الوحيد على الأرض**» (1974) و«**امرأتان في امرأة**» (1975) و«**امرأة عند نقطة الصفر**»[14] (1975). والرواية الأخيرة عبارة عن قصيدة قصصية صالحة للغناء (Ballad) عن الانتقال الحتمي للمرأة من زنى المحارم إلى البغاء إلى القتل في نضال من أجل الاستقلال والحب. والبغاء في رواية السعداوي ينظر إليه على أنه أمر لازم وجزء لا يتجزأ من الأبوة البطريكية، فالنساء لا يمكنهن الهرب من الاستغلال الجسدي. وحينما ترفض فردوس (بطلة الرواية) لعبة الإذعان، تَقتل فتُعدم.

ولرواية السعداوي أثر كبير على النساء العربيات، وبالذات على الكاتبات، كما تجد صدى ذلك في المقدمة التي كتبتها الكاتبة الجزائرية الفرانكوفونية آسيا جبر (المولودة في عام 1943) للترجمة الفرنسية للرواية والتي نشرت بعنوان «**Ferdaous: Une voix a L'enfer**»[15] المنشورة (1981) ويضع إطراء آسيا جبر هذه الرواية في سياقها التاريخي الأدبي ويشهد على وجود تطور مهم - فلقد بدأت النساء تعترف بتطور التقليد الأدبي النسائي لا بأثر رجعي وإنما وقت بداياته وتشكله.

البقاء في بيروت

تعتبر فترة منتصف السبعينات فترة مهمة في تاريخ النقد والأدب النسوي عالمياً. ولم تعد النظرية الأدبية النسوية البديل أمراً جلياً وإنما أصبحت ضرورة للبحث الأدبي كما هو حال المنهج المادي. وأصبح الإبداع النسوي أكثر جذرية في متطلبه لإعادة بناء المجتمع. ولقد كان هذا الوضع إلى حد ما يصدق على الأدب

العربي. وكان مجال هذه القطيعة الجذرية في لبنان، وكانت المناسبة الحرب الأهلية اللبنانية التي بدأت عام 1975.

كان على الكتاب في لبنان أن يؤكدوا على الحياة في مواجهة الدمار. وتشكلت في لبنان وبالذات في بيروت، مجموعة من النساء بشكل تدريجي لتكون قوة للكلمة[16]. فمجموعة بيروت اللامركزية هي مجموعة من السيدات العربيات من الكاتبات اللاتي ينتمين إلى نفس الجيل تقريباً وهن من الكاتبات بالعربية والفرنسية والإنجليزية. ولقد شملت مجموعة الكاتبات العربية بعض اللبنانيات من أمثال نور سلمان (المولودة في عام 1932) وحنان الشيخ (المولودة في عام 1945) واملي نصر الله وليلى عسيران (المولودة في عام 1934) والفلسطينية نهى سمارة (المولودة في عام 1943) والسورية غادة السمان والعراقية دايزي الأمير (المولودة 1935) وغيرهن كثيرات. ويركز هؤلاء جميعاً اهتمامهن في بيروت وإن كن ينتمين ثقافياً وجسدياً إلى أماكن متباعدة. ولقد كن يكتبن بجدية عن الحرب وأدوارهن فيها. فرواية غادة السمان «**كوابيس بيروت**» (1980) كانت تسجل أياماً معدودة لكنها مشحونة بمئات الكوابيس التي كان عليها أن تعاني منها عندما أصبح بيتها تحت نار القناصين خلال حرب الفنادق المشهورة في أكتوبر ونوفمبر عام 1975. ففي جنون هذا العنف وغير معقوليته حاولت البطلة أن توازن بين محاسن القلم ومساوئه على حساب المدفع. أما رواية حنان الشيخ «**حكايات زهرة**»[17] (1980) فهي تصور حكاية/ قصة فتاة دفعها جنون الاعتداء الجنسي فوجدت في الحرب ملاذاً وتهدئة مؤقتة لجنونها.

وعلى عكس الرجال، فإن مجموعة اللامركزية البيروتية النسائية لم يصفن الحرب بوصفها ثورة، وانما بوصفها حرباً غير عادلة. وهن لم يحددن أعداء يمكن إلقاء اللوم عليهم.. وإنما يصفن يوميات عنف يزداد سوءاً وقبحاً مع الأيام. وتعد مجموعتا دايزي الأمير القصصيتان: «**في دوامات الحب والكراهية**» (1979) و«**وعود للبيع**» (1981) قصصاً تحاول أن تصنع بعض المعيارية من الفوضى.

ومجموعة اللامركزية البيروتية يمكن تتبعها خلال التحولات المضنية للتحالفات والكراهية، كما هو الحال في رواية نهى سمارة «**الطاولات عاشت أكثر من أمين**» (1981) حيث يدفع السارد رغماً عنه إلى قتال لا يرضى عنه على الإطلاق.

وأخيراً بدأت هؤلاء الكاتبات في وصف المجتمع الجديد اللبناني الذي مزقته الحرب. وكان مجتمعاً مكوناً من الميليشيات و المسنين والنساء والأطفال، أما القادرون من الذكور فلقد غادروا البلاد. ورغم أن مجموعة اللامركزية البيروتية لم تشجب في البداية هذه المغادرة ، لكن مع نهاية السبعينات بدأت النبرة تتغير. وتسجل رواية إملي نصر الله «**تلك الذكريات**» (1980) ورواية «**الإقلاع عكس الزمن**»[18] (1981) ورواية نهى سمارة «**وجهان لامرأة**» هذا التغير في رأي من بقوا. وسمحت الكتابة لمجموعة اللامركزية البيروتية أن يعبروا بشكل مفصّل عن واقع لم يكن بالإمكان أن يفهموه: فلقد ترك العاجز ليناضل وحده. ودعت هذه الحقيقة إلى الانتباه لأمر أشد مرارة: قدرة كل من الضعيف والعاجز على البقاء. ومن خلال البقاء أصبح قوياً ومستقلاً. ويمكن أن نرى تصويراً مفصلاً لنمو هذه القوة في رواية ليلى عسيران «**قلعة الأسطى**» (1979)، حيث يتوقع من البطلة أن تستقطب كل الطاقات. فأية لحظة ضعف وخوف يجب أن تختفي وتتحول إلى قوة جديدة. وفي هذا المجتمع المتحول، فإن من بقوا فقط هم الذين يمكن أن يسموا أنفسهم مواطنين. ويرسم اللامركزيون البيروتيون بشكل حي مجتمعاً امتلك الفرصة التي تمكنه أن ينظر في ماضيه. فكتاباتهن تواجه البطريكية اللبنانية، ومن ثم البطريكية في المجتمع العربي، حيث يوضحن كيف أنها فاسدة وانتحارية، وأنهن تجاهلنها ليبين مبادئ قومية جديدة أنثوية معرّفة بحسب مصطلحات ما قبل الحرب. ولقد وصفن اللامركزيات البيروتية في أدبهن على أنها عملية غير مسبوقة لتأنيث المجتمع وليس عملية تذكيره التي يدعيها المؤرخون النسويون لمجتمعات أخرى في الحرب[19].

لقد أبدعت اللامركزيات البيروتيات نموذجاً للأدب النضالي. فالواقع يجب أن

لا يفسر رومانسياً أو واقعياً أو انطباعياً، وإنما يجب أن يغير. إن هذه الدعوة للتغيير الأساسي وإعادة التجديد وجدت متحمسين لها عند أول جيل من الكاتبات الشابات في شبه الجزيرة العربية ممن تعلمن في أوطانهن.

وهؤلاء الشابات ثائرات ضد الاضطهاد الذي مورس عليهن، وكن ولأول مرة يعالجن بشكل استطرادي مشاعر اغترابهن. وكانت الشاعرة السعودية فوزية أبو خالد (المولودة في عام 1955) تقاتل من أجل الوعي منذ أن نشر ديوانها «**إلى متى يختطفونك ليلة العرس؟**» سنة 1973.ولقد عملت على إبداع لغة جديدة، تقول عنها، يجب أن تفجر هذه اللغة الحاضر. وحتى وصفها الرمزي لعملها يمكن عده مشتقاً من عنف الحرب الأهلية اللبنانية التي اعتبرها الكثير صورة مجسمة للعالم العربي. وتكتب خيرية السقاف «**قصة الواقع**» (1979) في مجموعتها القصصية «**أن تبحر نحو الأبعاد**» (1982) عن مدى حاجة المرأة للتعليم بهدف المساهمة الكلية في تحوّل المجتمع. وفي موجزاتها الحادة المحملة بروح إسلامية عميقة، نجد أنها تذكر بشكل تفصيلي ضعف الرجل أمام عظمة الطبيعة وجلالها، وإن كان الربط بين الطبيعة والمرأة خفيفاً، بل يصل إلى درجة التخفي. وتدعو رقية الشبيب (المولودة 1952) إلى قيام مجتمع يعاد تنظيمه ليتقبل المرأة، على أنها وضعت وسيلة مزدوجة للفصل: سياق تاريخي ولغة غامضة مملوءة برمزية كثيفة. وهي تتفق مع زميلتها فوزية البكر (المولودة في عام 1958) التي تقول: «إن الكتابة مثل السير طويلاً في مرمى النار». وهي مواجهة مع المشكلات الاجتماعية في شموليتها بهدف تغيير الثقافة»[20]. وتثور فوزية محمد السندي (المولودة في عام 1956) في البحرين ضد التقاليد لكنها توضح أنه على المرأة وحدها أن تتحرر بالقدر الكافي الذي تصل معه إلى الانفصال عن التقاليد؛ ويبقى الرجال مرتبطين ولذا لا يمكنهم رفضها أو رفض التطور الحقيقي. ولقد كتبت كلثم جبر (1960) في قطر منذ الرابعة عشرة من عمرها للصحافة، ولقد نشرت عام 1978 مجموعتها القصصية القصيرة الأولى «**أنت وغابة الصمت والتردد**». ولا تطلب شيئاً أقل من إعادة بناء معايير السلوك الجنسي.

النضج

شهدت الثمانينات ظهور العديد من الأصوات النسوية في أنحاء العالم العربي. ولقد اهتمت هذه الأصوات غير القليلة بموضوع الانتماء إلى الثقافة المسيطرة. و وجدن في أعداد قرائهن المتزايد من بين النساء المتعلمات تشجيعاً لا نظير له. واصبح ذلك لديهن كما يخاطبن أنفسهن بشكل متزايد. ففي عام 1983 نشرت المغربية ليلى أبو زيد «**عام الفيل**»، وفي هذه الرواية المثيرة للذكريات والعواطف، تسافر أبو زيد عبر الطلاق لتخلص إلى بحث وجهات نظر العرب عن المرأة. ومن علامات الاهتمام المتزايد بكتابة المرأة أن الرواية بيعت حال صدورها وأعيدت طباعتها. ونشرت حنان الشيخ عام 1982 رواية «**وردة الصحراء**». وهي عبارة عن مجموعة قصصية تصور كل واحدة منها امرأة تحاول أن تتعامل مع وضع وجدت نفسها مجبرة علي مواجهته. ورغم أن هؤلاء النساء قدمن غالباً ضحايا، إلا أنهن لم يعدن سلبيات، وهؤلاء البطلات، في بعض الحالات يهيئن مستقبلاً لأنفسهن لا يتناسب مع التوقعات الاجتماعية. وفي عام 1988 نشرت « **مسك الغزال**» التي ترجمت مباشرة إلى الإنجليزية بعنوان «**Women of Sand and Myrrh** » وهذه الرواية الطويلة من أربعة أصوات نسائية تنتقد عزل النساء الشائعة في مجتمع صحراوي لم تسمه. وتحدت حنان الشيخ في روايتها المبكرة عن الحرب الأهلية اللبنانية «**حكايات زهرة**» الأعراف والآداب عندما كتبت بعاطفة وعنف عن حالة المرأة العربية الجنسية، كما تجاسرت على استخدام صوت بعض المهمشات من اللاتى لم يكن سُمع بهن من قبل. ومنذ ذلك الوقت أصبح هذا الصوت النشاز ذا حضور أدبي لا يمكن تجاهله.

ويجب علينا أن نذكر ظهور أو بروز الإسلام الأصولي في أية دراسة تعالج العالم العربي في الثمانينات. فخلال عقدين، أسست هذه الحركة نفسها في أجزاء عديدة من العالم العربي. ومعظم كتابات الأصوليين غير إبداعية، لكن هناك بعض الحالات المعزولة لكتاب ألهموا أو أثاروا بالتأكيد الجديد على النزعة الأدبية وتمجيد

الإسلام في مواجهه الحداثة. واتجهت بعض النساء للقرآن والسنة وبحثن فيهما عن تفسير لحقوقهن التي لم يجدنها في الواقع.

وتعد المصرية ألفة رفعت (المولودة في عام 1930) حالة نموذجية. فلقد بدأت ألفة رفعت في الكتابة منذ الأربعينات ونشرت مجموعتها القصصية القصيرة عام 1947. وهي «**حديث امرأتان**» و«**حواء تعيد آدم إلى الجنة**» و«**عالمي المجهول**». وآخر هذه القصص هي عبارة عن تسجيل تاريخي تفصيلي لنمو جنون امرأة بسبب استحواذها بأفعى استحواذاً كلياً. ولهذه القصة نفس الكثافة التي لقصة شارلوت بيركنز جيلمان «ورق الجدار الأصفر» (1892). وحينما ظهرت هذه القصص في صحف: التحرير والثقافة العصبوية والزهور على التوالي، غضب زوج ألفة رفعت. إذ كيف تجاسرت زوجته أن تتباهى بنفسها أمام الجمهور؛ ومنعها من أن تكتب مرة أخرى. وكان باستطاعته أن يمنعها من أن تنشر لكنه لم يكن باستطاعته حرمانها من الكتابة. وفيما بين 1955 و1974 تاريخ وفاته لم تنشر ألفة رفعت أية كلمة. غير أنه أثناء تلك السنين كانت حينما تشعر بإلحاح الكتابة تغلق على نفسها باب الحمّام وتفتح ماء المضخة وتستلقي على أرضية الحمّام لتكتب وتكتب[21]. وفي عام 1974 حينما رفع عنها منع النشر بوفاة زوجها، نشرت ألفة رفعت ثماني عشرة قصة قصيرة ، نشرت معظمها في «**الثقافة العصبوية**». ونشرت هذه القصص في العام التالي في مجموعة «**حواء تعود بآدم**». واستمرت تكتب وتنشر. وقد نشرت في عام 1981 مجموعة أخرى من القصص القصيرة بعنوان «**من يكون الرجل**». وفي عام 1984 نشرت مجموعة أخرى من القصص القصيرة، لم ينشر معظمها من قبل بالعربية، ونشرت بالإنجليزية في لندن تحت عنوان **Distant View of a Minaret**. وهي تكتب عن التنبؤ بأن الإسلام الإحيائي الجديد سينتصر، وأن الإسلام أعطى المرأة حقوقها في القرن السابع، وأن هذه الحقوق يجب أن تتحقق وأن لا يتجاوز الرجال ما أمر به القرآن فيما يتعلق بمجال السلوك الشخصي. وتكتب عن الحب المقهور والوحدة والأحلام والعنف ضد المرأة (مثل ختان النساء).

خلافاً لذلك كان رد فعل نوال السعداوي ضد نمو الخطاب والنشاط الأصولي في بلدها مصر محموماً وغير مهادن على الإطلاق. ففي عام 1988 وعلى حساب سلامتها الشخصية، نشرت روايتها «**سقوط الإمام**» (التي ترجمت مباشرة للإنجليزية بعنوان **Fall of the Imam**، 1989). وهذه الرواية الغاضبة تهاجم الحماسة والتشدد سواء كان في حزب الله أو حزب الشيطان. وطالما أن الرجال يفاخرون بحقهم في السيطرة والإساءة إلي أجساد النساء باسم الله، فالمجتمع الذي يعيشون فيه سيكون فاسداً. وهذه الرواية ليست هجوماً على الإسلام، وإنما هي هجوم على البطريكية وضد استغلالها الإسلام. وكما هو متوقع فإن الرواية جعلتها هدفاً لتهديد بعض الناشطين المتدينين وكان على السعداوي أن تكون تحت حراسة على مدار الأربع والعشرين ساعة.

الاستراتيجيات النصوصية

ولقد كانت هؤلاء الرائدات يتيمات ليس لهن والدان ولا ينتمين لأحد. وكن يكتبن - كما قالت الين شوالتر عن الكاتبات والناقدات الأمريكيات - في البرية، بدأت هذه الكتابات المتناثرة مع بداية السبعينات تتكاثف وإن كانت هذه العملية غير ملحوظة في ذلك الوقت وكان يمكن أن تفهم فقط في إطارها العام. فالنساء كن يبدعن تقليداً. وقد كن يبحثن عن قدوات - أمهات - لم يكن نساء استثنائيات في التاريخ من أمثال شجرة الدر وزبيدة، بل مبدعات حديثات. والمغامرة اللبنانية نور سلمان أنموذج حي لأولئك، فلقد أخبرت وهي شابة جدا أنها تشبه جسدياً وفكرياً مي زيادة. وتقدم نفسها الآن أنها الوريثة الأدبية لها[22].

واستخدمت أخريات التناص لجذب الاهتمام للاتجاه الجديد الذي كان قيد الإعداد. وكان هذا ظاهراً بشكل خاص في استخدام عناوين مشابهة تماماً. ففي عام 1963، نشرت الكاتبة السعودية سلطانه السديري روايتها «**عيناي فداك**». والروائية تؤسس بذلك صلة مزدوجة بغادة السمان: فعنوانها بكل وضوح يشير

لرواية السمان «**عيناك قدري**» (1962) والرواية نشرت في دار غادة السمان للنشر. وفي عام 1982، نشرت السعودية رجاء محمد عودة رواية «**إنه قدري**». أما السعودية فوزية البكر فإنها نشرت عام 1979 مجموعة قصصية قصيرة بعنوان «السباحة في بحيرة العدم» وهي تقلد رواية السمان المعنونة بـ «**السباحة في بحيرة الشيطان**»، التي نشرت لأول مرة في عام 1974. ولقد استخدمت السمان أيضاً نفس الأداة، لكن ولسخرية القدر كان تقليدها لكاتب ذكر. فلقد اشتقت «**كوابيس بيروت**» من عنوان توفيق عواد «**طواحين بيروت**»[23] (1975)، وبينما يقدم عوّاد دوامة التزامات غير معقولة من الحب والموت، فإن السمان تدخل عقل شخص ما لتظهر أن الغوص لم يكن في الخارج وإنما كان في عقول الناس التي عصفت بها الحرب أيضاً.

واستخدمت نساء أخريات التناص لقلب الخطاب الذكوري. فكتب عام 1950 توفيق الحكيم مسرحية «**أغنية الموت**». وكان موضوعها الثأر وإصرار أم على ابنها الذي تلقى تعليماً قاهرياً أن يثأر لوفاة والده. ووجد الابن أن هذه الممارسة ممارسة تشمئز منها النفس لذلك يرفض الامتثال لطلبها. ولقد فجعت الأم لجبن ابنها وأمرت بأن يقتل. وفي هذه المسرحية كانت الأم تقف في صف الحفاظ على التقاليد والشرف. بيد أن صوفي عبد الله في عام 1975 كتبت «**ثمان عيون**». ورغم أن الموضوع هو الثأر، إلا أن الأم وقفت موقفاً مغايراً حينما أقسمت وأكدت على أنها ربته ليرفض هذا الأمر. وهذا الرفض، هو علامة الرجولة الحقة: إذ الرجولة هي القدرة على التمسك بالمبادئ في وجه توقعات اجتماعية معاكسة تماماً. وفي هذه الحالة، وقفت الأم مع التطور والتقدم وقطعت علاقتها مع القيم المدمرة. ويشير ساسون سوميه حينما يناقش هاتين القصتين إلى العلاقة في العقدة بوصفها تناصاً غير مباشر[24]. وتعارض سحر خليفة في «**الصبّار**» قصة غسان كنفاني «**رجال في الشمس**» (1961). وكلاهما ينتمي إلى فلسطين والموضوع هو نفسه في الروايتين: من بقوا في وطنهم ومن غادروا. وفي الحالتين أرض النفي هي الكويت. ففي

«**رجال في الشمس**»، يشجب الكنفاني أولئك الذين بحثوا عن حلول شخصية ولم يلتزموا بنشاط بالمشكلة القومية الجماعية. أما في «**الصبّار**» فإن سحر خليفة تأخذ الالتزام الذي نادى به الكنفاني إلى نهايته المنطقية، ومن ثم تتساءل عن مدى مصداقيته مصيراً سياسياً. فلو كان الرجال الثلاثة الذي ماتوا في أتون خزان ماء فارغ تمكنوا من لفت الأنظار لمصيبتهم ووصلوا إلى الكويت فإنهم كانوا سيعودون إلى الضفة الغربية بعد سنوات فدائيين ليقتلوا أبناء عمهم الذين بقوا. ومن جهة أخرى لو أنهم بقوا بعيداً عن الالتزام بالأرض، فإن مصيرهم سيكون القتل على يد أبناء عمهم القادمين من الكويت. إذاً لا يكفي أن تكتب عن الالتزام بسعادة. فمثل هذا الاتجاه يجب أن يفحص لتظهر تبعاته. هل هناك برنامج بعد الالتزام؟

خاتمــة

جاءت كتابات النساء و الرجال في الأدب العربي في القرن العشرين متسمة بوجهات نظر مختلفة[25]. فلقد بقي الرجال إجمالا أقرب إلى الواقع السياسي، حتى إن عملهم يمكن أن يؤرخ أحداث ذلك الواقع. ولقد مثل وانتمى العديد منهم لاتجاهات سياسية معينة، وغالباً ما يتوقع منهم زملاؤهم أن يكتبوا بطريقة خاصة. وكان المضمون هو الأهم. أما النساء فلم يكن يتوقع أحد منهن شيئاً البتة. فلقد كن حرات في أن يحلمن بأشياء ولو بعيدة وأن يكن معارضات لسياسة ما، كالاستعمار أو التغريب أو الاستعمار الجديد. ولقد سمحت لهن هذه الحرية بقدر عال من الاستقلالية في الأدب. ونادراً ما تعتمد النساء رسائل سياسية معينة، فهن يكتبن عن العلاقات الإنسانية وعن اضطراب العواطف ولا يقحمن الحقائق السياسية الخام في الإبداع. فتعكس حنان الشيخ في سؤالها المربك لإلياس خوري ردة فعل العديد من الكاتبات على كتابات الذكور: «هل تضع قفازات خاصة على يديك قبل أن تكتب؟[26]».

وفي مقابلة لنوال السعداوي تعلق على الالتزام السياسي للذكور فتقول: «أصبح الأدب العربي أكثر محافظة وبالذات عند الكتاب العرب، فحتى إن بعض الماركسيين أصبحوا كتاباً إسلاميين بطبيعة الحال انطلاقاً من اعتبارات سياسية براجماتية»[27].

تلخص الين شوا لتر في كتابها «**أدبهن الخاص: الروائيات البريطانيات من برونتي إلى لسينج**» (1979) ثلاث مراحل رئيسة يجب أن يمر بها أدب الأقليات وبالذات أدب النساء، قبل أن يصبح أدباً خاصاً:

أولها، توجد مرحلة طويلة من محاكاة التقاليد السائدة وتتم عملية تمثل/استبطان معاييرها للفن ورؤاها للأدوار الاجتماعية. ثانيها، مرحلة من الرفض ضد هذه المعايير والقيم والمطالبة بحقوق الأقليات وقيمها، بما في ذلك الاستقلال. وأخيراً، مرحلة اكتشاف الذات، وهي نقطة تحول نحو الداخل متحررة من التبعية ومن الرفض وهي عبارة عن بحث عن التراث والهوية»[28]. ويظهر أن هذا التقسيم مناسب لتحليل الكاتبات العربيات كما هو الحال بالنسبة للكاتبات الغربيات.

وهذه المراحل الثلاث تشير في العالم العربي إلى أنواع مختلفة من القراء. ففي المرحلة الأولى - وهي مرحلة تعليمية استمرت حتى منتصف الخمسينيات - كان النساء يكتبن وبشكل أساسي للنساء فقط. وكانت أوضاع المجتمع في مجملها فاسدة، ولقد قررن أن قضية «المرأة» ينبغي عدم تجاوزها في حمى الإصلاح. وفي المرحلة الثانية، التي بدأت في أواخر الخمسينيات واستمرت عشرين عاماً، كان الجمهور المتلقي خليطاً من الذكور والإناث. ولم يكن الوعي بحقوق المرأة واضطهادها كافياً بعد. وكان على الذكور أن يتعلموا كيف بدأت المرأة ترفض ما لم يكن من قبل موضع تساؤل. والمرحلة الأخيرة، بدأت مع اللا مركزيات البيروتيات وإبداعهن في إعادة بناء المجتمع اللبناني أثناء الحرب الأهلية اللبنانية التي أكدت قيام بناء مستقل لعوالم المرأة. والكاتبات العربيات اللاتي ينشر ويترجم لهن الآن من طرف التيار العام، ورغم أن الجمهور المتلقي المستهدف غالباً ما كان أنثوياً، إلا

أن الرجال أيضا أصبحوا من القراء. لقد كان للنساء الشجاعة في أن يكتبن ويبدعن، «حركة أدبية بعيدة عن التيار العام وغير تابعة له: مما يعني شكلاً من أشكال الاستقلال والتقدم والقوة»[29].

1) مي زيادة: «**عائشة التيمورية: شاعرة الطليعة**»، القاهرة 1926، ص 219.

2) عائشة التيمورية، «**نتائج الأصول في الأقوال والأفعال**»، - 1888 ولقد ترجمت بعض الأجزاء وقدمت من:

Marilyn Booth in Margot Badran and Miriam Cooke, **Opening the Gates : A Century & Arab** Feminist Writing, London / Bloomington, 1990

3) املي نصر الله، **نساء رائدات**، بيروت، 1986، ص 128.

4) Mary Eagelton (ed.), **Feminist Literary Theory: A reader**, Oxford/ NY, 1986, p. 101

5) روايات السير، التي قدمت فيها سيدات شهيرات، وبالذات من حاربن مع الرجال، نشرت لاحقاً. انظر مثلاً: بنت الشاطئ: «**بطلة كربلاء**»، «**زينب بنت الزهراء**»، بيروت، دون تاريخ، «**بنات النبي**»، القاهرة، 1956 و«**الخنساء**» 1957، وكتبت صوفي عبد الله «**نساء محاربات**» (1951) و«**نفرتيتي**» (1952) وسنية قراعة «**أم الملوك: هند بنت عتبة**» (1959) «**عروس الزهد رابعة العدوية**» (1960).

6) Marilyn Booth, " Mayy Ziyadah and The Feminist Perspective in Egypt. 1908-1931 un published BA Hons. Thesis, Harvard University, p.100.

7) كانت ليلى صالح قد اكتشفت وجود كاتبات في جريدة الرياض أكثر من الكتاب الرجال وذلك في كتابها «**أدب المرأة في الجزيرة العربية والخليج**»، الكويت 1982، ص 31. ولقد رفضت هؤلاء النساء الصحافة الأنثوية مدعيات أنهن تزيد من تهميش المرأة. وكتبت عام 1980 جهير المساعد (المولودة في عام 1956) نقداً لاذعاً لوزارة الإعلام السعودي التي لم تجب على نقدها الغاضب لنشر مجلة نسائية هي مجلة بلقيس (جريدة الرياض، العدد 14194، 1980).

8) ليلى صالح، **أدب المرأة في الجزيرة العربية والخليج**، ص 266.

9) الجيوسي، «**المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة**» في كتاب: نازك الملائكة: **دراسات في الشعر والشاعرية**، الكويت 1986، ص 235، 248.

10) علق أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري مفاخراً على سبيل المثال بما يلي: «إن ندرة شعر المرأة وقلة دواوينها ليس مما يفتخر به. فشعر المرأة سواء كان بالعامية أم بالفصحى ضعيف جداً حينما يقارن بالشعراء من الرجال»، وهو يعتبر أن الشاعرة السعودية المشهورة ريم الصحراء، التي صدر ديوانها الأول «زهرات حنان» عام 1979 مستثنذة من هذا الحكم. انظر ليلى صالح، أدب المرأة في الجزيرة العربية والخليج ، ص 134.

11) قبل أن أغادر الرياض في مايو 1983، أعطتني المحررة داليا حوير نسختها من «**عيناك قدري**» رغم أنني أكدت لها أن بحوزتي نسخة أخرى.

12) وأثناء حريق مكتبتها الخاصة خلال الحرب الأهلية اللبنانية وفقدانها معظم مالم تنشره بعد، بدأت في إعادة نشر ونشر كل جديد كتبته. وسلسلة كتبها: «الأعمال غير الكاملة» لم تكتمل بعد، كما يوضح العنوان، وهي تشمل إلى الآن أربعة عشر مجلداً.

13) خناثة بنونه «**الصورة والصوت**»، الدار البيضاء، 1975، ص 12.

14) ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان:

God dies by the Nile, London, 1985, **Two Women in One**, London, 1985, Woman at Point Zero, London, 1983.

15) Al-Saddawi, Ferdaous: **Une Voix A L'enfer**, Paris, 1981, pp. 7-10.

16) Miriam Cooke, **War's Other voices: Women Writers on the Lebanese** Civil War, 1975-82, Cambridge, 1988.

17) رجمت إلى الفرنسية بالعنوان التالي:

Histoire de Zahra, Paris, 1985.

وإلى الإنجليزية:

The story of Zahra, London 1986.

18) ترجمت إلى الإنجليزية بالعنوان التالي: **Flight Against Time**, Montreal, 1987.

19) Sandra M. Gilbert, "Soldier's Heart: Literary men, Literary women, and the Great War, " In Signs: Journal of Women in Culture and Society, spring 1983, pp. 422-50.

20) ليلى صالح، **أدب المرأة في الجزيرة والخليج**، ص 92.

21) مقابلة مع ألفة رفعت، لندن، 10 أغسطس 1984.

22) مقابلة مع نور سلمان، درم، كارولينا الشمالية، 3 اكتوبر 1987.

23) صرح توفيق عواد بامتعاضه مما أسماه بالانتحال (مقابلة بيروت، 27 مايو 1982).

24) ساسون سوميه «**العلاقات النسائية في النظام الأدبي الواحد**»، في مجلة الكرمل لدراسات اللغة والأدب العربي (حيفا، المجلد 7، 1986، ص 8-123).

25) من غير المرغوب فيه محاولة إيجاد فروق أساسية كما حاول محمود بخيت الربيع عام 1965 في أطروحته. فهو يرى أن كتابات المرأة في القرن التاسع عشر كانت «تتماشى مع الأنثوية فلا تظهر عنفاً أو ثورة. والكلمات المختارة غالبا ما تكون رقيقة ولطيفة ولا تعطي مضموناً أو رسالة معينة». ويورد لاحقاً قائمة بمفردات تظهر بشكل مستمر في أعمال المرأة، مثل: يأس وظلم وخيبة أمل وتشاؤم وقلق وحيرة. والكتاب الذكور يختارون شكل القصائد بينما تختار النساء المقطوعة. وتستخدم النساء العامية والمفردات البسيطة والأوزان القصيرة وتعدد الأوزان. انظر أطروحته.

Women Writers and Critics in Modern Egypt. "1888-1963 Unpublished Ph.D.Thesis, SOAS, London University, 1965, pp. 85-107, 110.

26) مقابلة مع حنان الشيخ، درم، كارولينا الشمالية، 28 فبراير، 1989.

27) مقابلة لفدوى مالطي دوجلاس والن دوجلاس مع نوال السعداوي، القاهرة، 15 أغسطس 1987، نشرت في كتاب Badran & Cooke, **Opening the Gates**.

28) Elaine Showalter, **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing**, Princeton, 1977, p.15.

29) Ellen Mores, **Literary Women : The Great Writers**, New York, 1963, p. 8

* * *

الفصل الرابع عشر

الشعر العربي في اللغة الدارجة

كان من أثر الحضور الحيوي للشعر باللهجة العربية من القرن الثامن إلى القرن الرابع عشر الميلادي، أن احتفى به ابن خلدون وانتقد إنكار اللغويين للشعر العامي، مؤكداً أن هذا النوع من الشعر له قواعده وفصاحته التي يستمدها من اللهجة نفسها، وأنه لا علاقة لقواعد النحو بالفصاحة، (فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال)[1].

تعريفات:

لقد نظم باللغة العربية الدارجة اليوم الشعراء الذين يحسون أن ما يودون التعبير عنه، والوسط الذي يمارسون فيه نشاطهم الأدبي، يتطلب تركيبًا لغويًا مشتقًا من الحديث اليومي، تأسيسًا على إرث من التقاليد الفولكلورية الشفاهية المحلية، وعلى نموذج راق من الشعر العامي نشأ في الأندلس في العصور الوسطى، وتأكيداً لهذه العلاقة سمي بالشعر الشعبي أو الزجل، على غرار تسمية شعر المقطوعات العامي الأندلسي. وتُعرِّفه بعض مصطلحات التسمية بما يفتقر إليه هذا الشعر من صفات كان ابن خلدون قد قلّل من أهمية غيابها، حيث يعرف هذا الشعر في المغرب بالملحون (من اللحن، أي عدم

التزامه بقواعد الفصحى)، ويعرف في الجزيرة العربية بالشعر النبطي (نسبة إلى الانباط وهم ليسوا عرباً)، بينما يشير إليه الشعراء المعاصرون بشعر العامية، وهو تعريف لا يخلو من إيحاء سلبي؛ لأن صفة العامي تعني أيضًا الشائع أو السوقي، ومن ذلك فإن هذا المصطلح الأخير - من ناحية أخرى - يعكس وجهًا آخر إيجابيًا، ذلك أن هذا التركيب الشعري العامي يحظى بجمهور يتجاوز المثقفين، والمزية الأخرى لهذا الشعر تتلخص في إشارته إلى الارتباط بالبيئة، ففي السودان ولبنان يسمى بالشعر القومي. وبالنسبة لهذا النوع من الشعر فإن صفة الشيوع والمحلية توحي بالكثير، فالشعر العامي هو فن الالتزام، غير أن هذا الالتزام والتعبير عنه تختلف درجاته تبعًا للمنظور الشخصي والسياسي والشعري.

إن حيوية الشعر العامي لم تقابل باهتمام بحثي وعلمي مماثل، فلا هو يقع ضمن مجال المتخصصين في الفولكلور، ولا مجال الدراسات العربية المعروفة في الوقت الحاضر، ولا يلقى سوى اهتمام قليل في المجلات الأدبية، والدراسات النقدية، وكتب المختارات. وتقليديًا فإن النظرة السلبية تجاه هذا الشعر، والقول بأن الشعر العامي يضعف ويقوّض من عوامل الوحدة العربية، قد أعاقا دراسته. كما أن الاختلافات الصرفية، والصوتية والمعجمية بين اللهجات قد حالت دون إمكانية تطعيمه بمفردات أدبية، وحرمته من تقدير النقاد. ونظراً لعدم وجود قاعدة موحدة للإملاء في اللهجة، فإن الشعراء يختلفون في رسمهم للكلمات صوتيًا وصرفيًا واشتقاقيًا. وتوجد اليوم دراسات ومجموعات شعرية قليلة تمكن الشعراء من الاطلاع على تراثهم العامي في العصور الماضية، وأخيراً فإن ارتباط هذا الشعر بمحيطه تقلل من إمكانية جعله في متناول الجميع ولكنها تمنحه قوة: وأحد وجوه قوة هذا الشعر، بوصفه فنًا وصوتًا سياسياً يكمن في اتصاله الحميم ببيئته، والواقع الذي ينشأ فيه.

لقد بدأت تظهر بعض العلامات على التغير في النظرة لهذا الشعر، ففي مصر، نما أدب نقدي وليد، من خلال الاهتمام بعدد من الشعراء البارزين ممن توفوا مثل فؤاد حداد (1927-1982)، وصلاح جاهين (1930-1986)، ومن خلال قبول الفولكلور كحقل من

حقول الدراسات الأكاديمية. وفي غير مصر، قاد هذا الاهتمام بالشعراء البارزين في هذا الحقل إلى ما يمكن أن يُسمى بمدارس الشعر العامي. وحاول بعض الشعراء تجاوز حدود اللهجة بوضع قائمة لشرح بعض الكلمات في دواوينهم، كما أخذ آخرون يبحثون عن مفردات ترفع من مستوى التعبير اللغوي الشائع، وفي الوقت نفسه فإن الشعر التقليدي أخذ يعيش جنبًا إلى جنب مع شعر التجريب. وبعيداً عن أية عزلة، فإن الشعر العامي قد تأثر بتطور شعر الفصحى وبفنون الإلقاء وبكتابة الأغنية، ونرى كذلك سمات التأثر بالآداب الأخرى مثل الأوربية والروسية وآداب أمريكا الجنوبية. ولعل من أهم هذا كله أن شعراء العامية برهنوا على خطأ التصور السائد الذي يرى أن العربية الدارجة إنما تصلح وسيلة للتفاهم فقط في حياة عادية ومسائل دنيوية.

الأشكال التقليدية والقرن التاسع عشر:

إن الشعر الشفهي البدوي والزجل الأندلسي الذي عاصر الفترة من القرن السادس إلى الثاني عشر في اسبانيا بوصفهما فنين تقليديين كبيرين قد طعما بفنون فولكلورية محلية، وبالشعر الصوفي، وبعناصر أخرى من الفنون العامية التي ظهرت من الأندلس امتداداً إلى فارس، والشعر البدوي الذي هو استمرار لما اصطلح على تسميته منذ زمن طويل بالقصيدة العربية القديمة، هو الأب الشرعي للشعر النبطي، وما يعرف بالشروقي في منطقة الهلال الخصيب. وتظل هوية الزجل الأندلسي مجالاً للجدال[2]. والمهم هنا هو انتقاله عن طريق التجار والحجاج من المغرب إلى مصر ومنطقة الهلال الخصيب، وكانت المحصلة هي هذه المجموعة من الأشكال التقليدية والمصطلحات التي تُعرف إقليميًا ومن خلال الجمع بين خصائص متعلقة بالشكل والموضوع وطريقة الأداء أو الإلقاء، والتي لم يلتزمها الشعراء في تصنيفاتهم ولا في تصنيفات الباحثين. وقد ظلّت الأشكال التي أشار إليها الباحثون في القرون الوسطى مستعملة مع شيء من الإضافة والتحوير التي غالبًا ما تكون من الفصحى إلى العامية، فالموشحة (وهي قصيدة مكونة من مقاطع ظهرت في العصور الوسطى تنظم باللغة الفصحى) أصبحت في اليمن نوعًا من الشعر

العامي يحاكي غالبًا من بعيد - نماذج وأشكالاً تراثية قديمة[3]. فكلمة «الدوبيت» المكونة من الكلمة (الفارسية (دو + والكلمة العربية: بيت) بمعنى بيتين، والذي كان يومًا من الأيام أربعة أشطر، يشير في السودان إلى عدد من الأشكال الشعرية ثنائية الأبيات مثله مثل الشعر اليمني المسمى موبيت[4].

أما المواليا فمن المحتمل أن يكون الأصل والسلف لفن الموال الذي تفرع إلى أكثر من شكل وأصبح أساسًا في القصائد المتعددة المقطوعات، وتم تبنيه واقتباسه وتطويعه غالبًا بدرجة كبيرة من قبل شعراء اليوم[5].

ولا تخلو كلمة زجل من مشكلة، لقد بدأ الزجل من ناحية الشكل وثيق الصلة بالموشحة ولكنه ظل ينظم بالعامية، مع تقسيمات فرعية بحسب الموضوعات، كما أن معنى الكلمة ومجال نظمه من الأمور التي تُوسع فيها مع انتشاره في المشرق. ففي بعض الأقاليم أصبحت كلمة زجل تعني كل ما يكتب من شعر عامي، وبينما نرى أن كثيراً من الشعراء لا يفضلون هذا المصطلح الذي يومي بالتقليدية في الشكل وإلى حد ما في الموضوع، فإن الزجل في لبنان ومصر يشير إلى نوع من الشعر متكرر الإيقاع والمقاطع، ذي بحر واحد من البحور المعروفة. وفي لبنان نجد العديد من تنويعات الزجل[6]، أما في مصر - وهذا مما يزيد الأمر تعقيداً - فإن فن الموال غالبًا ما يعتبر من الزجل.

إن مصادر الشعر العامي - في الفترة التي سبقت قبل القرن التاسع عشر - قليلة ولكنها مع ذلك ترجح وجود فن شعري عامي وتنبئ عن وعيها بنصوص ثابتة لمؤلفين على درجة عالية من الثقافة. وإلى يومنا هذا، فإن كل مجموعة لهجية تدعي وجود شعراء لها سابقين مشهورين[7]. ولذا فإن هذا الشعر لا يمكن أن يعد مجهول القائل أو شعراً جماعيًا في نظمه وإن كان قد يهدف إلى إثارة المشاعر الجماعية والتأثير فيها، وإذا كان التمييز بين الشفهي والمدون مقصوراً على دراسة نصوص معينة، فإنه غير مجد في بحث علاقة، لا تخلو من مشكلات بين الشعر العامي والتراث الشعبي.

لقد ساعدت التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية في القرن التاسع عشر، على توسيع حقل الشعر العامي، وأحدثت السياقات الجديدة تحولات في المضمون أولاً ثم

في الشكل. وبالتالي فبينما ظل الشعراء النجديون أصواتًا مهمة للعامة في مجتمع قبلي، فإن طابعًا مدنيًا في مراحله الأولى، وصراعًا سياسيًا في محيط أوسع من أن يكون مقصوراً على العلاقات القبلية، كان قد وجد صداه القوي في الشعر. فقد ضَمَّن محمد بن لعبون الوائلي (1790-1831) والذي انتقل لأسباب سياسية من نجد إلى الزبير ثم إلى الكويت، شعره لهجات، وعادات وشيئًا من هموم وقلق المناطق الساحلية والداخلية، وتعبر قصائد لراكان بن حثلين (ت 1893) ومحمد العوني (7870-1923) عن تغيرات في المشهد السياسي.

ويمكن القول إن نغمة الحنين ونزعته الصادرة عن المجتمع القبلي في شعر عبد الله بن سبيل (1855-1938) هي إشارة إلى الماضي[8]. ومع ذلك فهؤلاء الشعراء ظلوا محتفظين بلغة الشعر البدوي، وصوره، وشكله ذي القافية الموحدة.

إن عزلة أدب الخاصة عن المجتمع، والرغبة في إيصال رسالة سياسية لجمهور عريض، أعطى الشعر العامي قوة لا مثيل لها. ففي اليمن، حيث ظلّت الأداة الشعرية التقليدية على ماهي عليه، ظهرت مضامين جديدة وتغيرات في اللغة بسبب الوجود البريطاني في عدن (1839)، ووجود الأتراك في اليمن الشمالي (1870)، وبسبب عامل التحضر. وثمة مفردات جديدة مقبولة في الشعر العامي غير مقبولة في الشعر الفصيح، زحفت إلى الشعر الوطني الوليد[9]. فقد عبّر الشاعر أحمد شرف الدين القارح (ت 1863) - على سبيل المثال - عن المشاعر المحلية تجاه العثمانيين في أسلوب يشتمل على ألفاظ من اللغة التركية عازيًا الفوضى والاضطراب في صنعاء إلى الفساد[10].

وشهدت دول المغرب توسعًا في الموضوعات والأسلوب والصور، لكن بناء القصيدة ظل تقليديًا، وفي المغرب وتونس والجزائر وليبيا، يقوم شعر اللهجة شاهداً على الواقع الاجتماعي والسياسي في القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين[11]. ومع وقوع الاحتلال الفرنسي للجزائر (1830) وتونس (1881) شجع الشعراء العاميون المقاومة الشعبية، وسجلوا أحداثها، وعبروا عن فخرهم بالهوية المحلية[12].

ومع انتشار الدوبيت السوداني من الصحراء إلى المدينة، صار يضم صيغًا شعرية

متجددة[13]. ونخص هنا بالذكر شاعراً ذائع الصيت هو محمد أحمد أبو سن الحاردلو (1830-1917) الذي ينتمي إلى قبيلة الشكرية، وكان قد أمضى وقتًا في الخرطوم، وشعره يمزج بين المدينة والصحراء، لقد اختفى من شعره الغزل، ووصف الطبيعة، وقصص الصيد، لتحل محلها الموضوعات السياسية ابتداء من عام 1880، وقد أصبح الحاردلو مشهوراً حتى أن الدوبيت في بعض أجزاء السودان ليُسَمَّى بالحاردلو[14].

وفي العراق، فإن الفن الشعبي الزهيري، والأشكال التقليدية - التراثية الأخرى قد تكاثرت بالتجريب وقامت بدور المحرض[15]. وقد أنتج لنا التراث الفولكلوري العراقي الفني شاعرين مشهورين، الأول: حاج زاير (زاير بن علي الدويجي، ت: 1920) الذي جرب النظم في كل أشكال الشعر العامي العراقي المعروفة، بل استنبط هو نفسه أشكالا شعرية، وقصائد ما تزال تُغَنَّى، والثاني عبود الكرخي (1861-1946) والذي اشتهر بهجائه السياسي.

وفي الأردن وسوريا وفلسطين، كان للشعر البدوي بعض السيادة، وإن كان ما لدينا منه لا يعدو مجرد نصوص قليلة. وإلى عام 1930 كان الشعر البدوي في الأردن هو أكثر أشكال التعبير الأدبي حيوية[16]. وتسلل الشعر العامي الشفهي إلى ثقافة جبل لبنان عن طريق التنافس في الارتجال بين فرق التمثيل المتجولة. كما أن أشكالاً متعددة، يعزى بعضها إلى طقوس في الكنيسة[17] السريانية، أصبحت الأساس للشعر العامي المدون. وأصدر شعراء مثل الياس الفران (1858-1921) ومنصور شاهين الغُرَيِّب (1848-1920) دواوين شعر، واكتسبا شهرة تجاوزت حدود المناطق التي عاشوا فيها. وسافر الزجل إلى المهجر حيث نشر فريد جبور (1872) ديوانه في البرازيل، ونظم شعراء الفصحى المعروفون شعر زجل ومنهم وردة الترك، وناصيف اليازجي، وجبران خليل جبران تمامًا مثلما فعل أحمد شوقي في مصر عندما كتب أغاني بالعامية، كما أن زجل إسماعيل صبري، وحنفي ناصف معروف لدى معاصريهما[18].

وفي مصر، كان الزجل، بوصفه فنًا حضريًا، معروفًا خلال فترة العهد المملوكي والعثماني[19]، ولكن الشيخ عبد الله الفحام هو الذي أعاد لمكانة الزجل انتعاشتها بين

علماء أوائل القرن التاسع عشر، من خلال مدائحه النبوية، وقصائده الوعظية، التقليدية في أسلوبها والمثقلة بالبديع[20]. وبعد عشرات من السنين، ومع تنامي الصحافة الشعبية، كبر الدور الشعبي للزجل، وأدرك عبد الله بن النديم (1854-1896) ويعقوب صنوع (839-1912م) الامكانيات السياسية للشعر العامي واستخدماه لتكوين وعي شعبي من خلال المنابر، ومن خلال الصحف التي أصدراها: **التنكيت** (1881-1882) **والأستاذ** 1892-1893 للنديم، و**أبو نظارة زرقاء** 1877 لصنوع وما تبعها من صحف، لقد جعل النديم وصنوع من الزجل قوة للنقد السياسي، وانتزعاه من حقل الغزل وميدان التنافس في استعراض المهارة اللغوية وإن استمر في طرق موضوعات مألوفة، فصنوع مثلاً وظف الغزل بطريقة هجائية ساخرة، فالمواجهة بين مصري وزوجة جندي بريطاني تلخص إصرار الشعب على طرد انجلترا[21]، تمامًا مثلما أن الكلمات الأجنبية في الحوار في الشعر اليمني تمدنا ببعد ملموس لصورة المستعمر.

كان الزجال والناشر الصحفي محمد توفيق، مؤسس مجلة (**حمارة مُنْيتي** عام 1898)[22]، أحد الذين يجربون في الزجل ليحقق أثراً هجائيًا ومحرضًا. ففي (زجل حلفاوي عربي على فرنساوي) كان إدخال توفيق لمفردات فرنسية إلى النص العربي قد أفسد انسجام القافية وتناغم الإيقاع ولكنه كان يعبر من خلال الشكل عن التغير في الهوية تغييراً جذرياً وهذا هو موضوع القصيدة.

إن مرونة الشعر العامي في علاقته بالشعر الفصيح جعل من مثل هذه التجارب المتجاوزة لحدود الزجل المعروفة أمراً ممكنًا، ويختلف توفيق عن بقية الزجاليين الصحفيين البارزين في أنه يتجنب المعجم العربي الفصيح، ويستحسن - ما يسمى أحيانًا وبشيء من الاحتقار لغة السوقة، وعمومًا فإن بعض القصائد في (**حمارة منيتي**) لا تخضع للفصل في الشكل بين الفصحى وشعر العامية، وتتبنى إعراب وتركيب الجملة في الفصحى لأسلوب عامي تمامًا.

أظهر العالم محمد النجار - متتبعًا خطى الفحام - شيئًا من الأستاذية الملتزمة بهدف معين في تنقله بين الأزهر والمقهى، حيث كان يعقد جلسات تدريب للأجيال

التالية، التي منها شعراء كبار مثل محمد إمام العبد، وعزت صقر، وخليل نظير، وكانت مجلة (**الأرغول**) التي أسسها النجار نفسه عام 1894 ميدانًا للزجل التعليمي للنجار ولغيره من الشعراء، وكانت اختياراته تتسم بتوجه إصلاحي حذر، وملاحظات تصف بعض التصرفات المعاصرة آنذاك، مع ميل للوعظ والحكمة، وقصائد مثل (**زجل الحياة السريعة**) و(**مواويل**) يتعلم الإنسان الأمي منها شيئًا عن العقيدة والفقه، وأركان وحدانية الله[23]. وإذا جمعنا نماذج من شعر النجار المثقل بالكلاسيكية، والمصوغ في أسلوب بلاغي معقد مع نظرته المحافظة فإن أسلوبه سيكون على النقيض من أسلوب توفيق.

عمدت مجلتا (**الأرغول**) و(**الأستاذ**) إلى نشر ما أسمته زجل القراء الذي يساهم العامة في كتابته، وعرّف الشعراء أنفسهم بأنهم طلاب، وموظفون مدنيّون، ومهنيون. أما استعمال الكلمات الفصيحة، واستعمال أساليب بلاغية كلاسيكية فيعكس ثقافة الصفوة وهذا قد يصف حال المحررين أكثر مما يصف حال المساهمين الواعدين. وحاول النجار أن يضع حدوداً واضحة للشعر العامي في دفاعه عن مكانة الزجل المحترمة بين الفنون. ففي مقال له في مجلة (**الأرغول**) بعنوان (**فن الزجل**)[24] يُوجه القارئ إلى كيفية نظم الزجل الجيد، مؤكداً بأن ذلك يتطلب اختياراً مثقفًا، وتمييزاً للزجال عما كان يسمى بـ«الأدباتي» الذي هو نظام يعتمد على الارتجال والأسلوب الهزلي المسلي ولا يعرف فنّ الوزن.

التطور في القرن العشرين:

استمر الزجل صوتًا للنقد الاجتماعي والتعليق السياسي، ومع حلول عام 1922 ظهر ما يزيد على مائة مجلة للنقد الساخر، وظف معظمها الزجل لمعالجة الموضوعات العامة. وخلال ثورة 1919، عبر الزجل عن الخطاب الوطني، معنفًا الحكومة على موقفها السلبي، وحاثًا الجمهور على أن يفعل شيئًا ما. وواصل الزجالون تأسيس الصحف التي

من بينها (**المِسَلّة**) لبيرم التونسي عام 1924، و**الناس** لحسين شفيق المصري عام 1924 و(**أبو قِرْدان**) لمحمود رمزي نظيم، و(ألف صنف) لبديع خيري عام 1925.

ومن تلك الصحف المهمة أيضًا صحيفة (الكشكول)، وكذلك (المطرقة) صحيفة رابطة الزجالين، وهي رابطة تأسست عام 1932. أما بقية الصحف فلديها زجالون موظفون يقومون بدور المعلق الصحفي[25].

نشأت صحافة الزجل في أماكن أخرى أيضًا، وكما كان الحال في مصر، بدأ الشعراء يؤسسون منافذهم الخاصة بهم. وظهرت في بغداد صحف الهجاء الساخر منذ عام 1911، فأسس عبود الكرخي (**الكرخ**) عام 1927، حيث نشر شعره اللاذع[26]. وبدأت المجلات ذات الطابع الساخر تظهر في تونس ابتداءً من عام 1906، وسرعان ما ارتبطت بالشعر العامي الذي يحتل غالبًا نصف مساحة الصحيفة، والذي كان يعيد التأكيد على ما كان يكتب في المقالات الافتتاحية من آراء[27]. وفي الثلاثينيات الميلادية، نشأت في تونس صحف مثل «**الشهاب**» التي أسسها محمود بيرم التونسي عام 1936 وكانت تنشر شعراً عاميًا ذا طابع سياسي، وفي بيروت ودمشق صدرت مجلات شبه دورية كانت تنشر أزجالاً سياسية مجهولة الكاتب، بينما لم ترحب مجلات الفكاهة كثيرا بالشعر السياسي[28].

وعلى عكس الحال في مصر، فإن مجلات متخصصة كلها في الزجل قد بدأت تظهر، وهو تيار بدأ بمجلة (**الزجل اللبناني**) التي أسسها يوسف الباحوث عام 1933[29]. وقد نشرت هذه الدوريات زجلاً من أجل الزجل نفسه ودون أن يكون هناك غرض سياسي، وكانت عبارة (مجموعة أزجال غير سياسية)، تُكتب في الصفحة الأولى إلى جانب اسم الدورية. ومن الدوريات الأخرى التي كانت تنشر أزجالاً، **الدبور** ليوسف مكرزل 1923، ودوريات في المهجر مثل **أبو الهول** لشكري الخوري التي تأسست عام 1906 في ساوبالو.

كانت الأسماء، التي أسهمت في غزو الزجل للصحافة بنجاح، مؤثرة في تطور الشعر العامي، فأشعار عبود الكرخي، ومحمود بيروم التونسي (1863-1961) مازالت

تقرأ وتروى بشكل واسع، وكان الشاعران يتمتعان بدقة ملاحظة، وبنقد لاذع للمجتمع، كما كان شعرهما يعتمد الظروف السائدة ليكوّن منها نسيجه الهجائي.

وأجمل شعر التونسي هو ذلك الذي يجمع بين التصوير الدقيق للنماذج البشرية والرؤية المتهكمة الساخرة:

تسرق رغيف يا حرامي وتنحبس شهرين
لو كنت قاضي المدينة لاحبسك سنتين
لأن ذنبك يا مجرم يعتبر ذنبين
المهنة رخصتها لما سرقت رغيف
وسرقت من قبل ما تصبح وجيه وشريف[30]

والشاعر اللبناني عمر الزعنّي (1862-1961)، الذي كان ينشر شعره في الصحف لا يقل عن التونسي شهرة؛ ولكنه كان ينظم شعره بصفة رئيسية لكي يؤديه إلقاءً، وتجاوزت شهرته بوصفه شاعراً معروفًا مدينة بيروت إلى خارج الحدود. وزجل الزعنّي مدني الأسلوب، ذو نغمة ساخرة ونقد سياسي للأوضاع الراهنة، حاد في إيقاعه وغنائياته المطبوعة[31]: وهناك شاعر أقل شهرة منهما، ولكنه ربما كان مساويًا لهما في الأهمية وبخاصة في الوسط الذي عاش فيه من حيث مزجه للنقد السياسي والهجاء الاجتماعي بالالقاء أمام الجمهور. ذلك هو الشاعر الدمشقي سلامة الأرجواني (ولد 1909-) الذي يختلف عن الزعنّي في أنه متأثر بالشعر الفولكلوري الريفي[32].

غير أن رشيد نخله (1863-1939) الشاعر اللبناني، هو الذي يُعترف له بأنه نقل الشعر العامي اللبناني إلى مرحلة جديدة. وزجله مستمد من تراث جبل لبنان في بنائه وموضوعاته ومجازاته. وإذا كان نخله قد أمضى الكثير من فترة نضجه في المدينة، إلا أن شعره ظل يحتفظ بمفرداته وصوره الريفية. وهو شاعر مكثر في موضوع الغزل، ولكنه استطاع أن يتخلص من الصور المبتذلة والألفاظ المكررة التي تسم شعر عدد من معاصريه. وكما لاحظ شاعر لبناني آخر، فإن نخله يمثل ثورة ثقافية في الأدب الشعبي

اللبناني، وساهم شعره في جعل الزجل اللبناني محبوبًا ومحترمًا في الوسط الأدبي النخبوي[33]. ويمكن أن يقال هذا عن بيرم التونسي في مصر، فكلاهما جعل الزجل فنًا محترمًا، وأمده بأفق عريض. وفي الوقت الذي ظلوا فيه أوفياء للشكل العامي التقليدي، فإن نخله والتونسي، والكرخي وحاج زاير في العراق استطاعوا أن يبعثوا في هذا الفن حيوية جديدة، من خلال رفض الصور التقليدية المستهلكة، وحسن الاختيار للمعجم اللغوي، والتجريب في البحور مع التوسع في الموضوعات، وتوظيف أشكال مألوفة بأساليب جديدة. وقد بنى الجيل التالي على هذه الانجازات جامعين بين الإرث العامي وبين ما حققه رواد الشعر الفصيح.

الشعر العامي الجديد في مصر ولبنان:

لقد أصبحت الحركة الجديدة للشعر العامي أكثر قوة في مصر ولبنان، وشهدت الخمسينيات الميلادية تطورات مهمة في هذا الشأن. ولأن الشعر العامي المصري كان قد تغلغل في صميم الصحافة الشعبية الساخرة ومن ثم صحافة العمال، فإنه قد انتقل إلى قلب الصحافة الرئيسية ومجلات الفنون. ففي جريدة (**المساء**)، رحب به لطفي الخولي في عمود العمال، وكذلك فعل علي الراعي في الصفحة الأدبية. وكانت صحيفة (**الجمهورية**) تنشر بصفة دائمة لبيرم في سنواته العشر الأخيرة. كما كانت مجلة (**روز اليوسف**) و(**صباح الخير**) تنشر لشعراء جدد باستمرار. أما في بيروت فكانت مجلة (**الصياد**) و(**الدبور**) و(**العاصفة**) تفسح صفحاتها لشعراء عرفوا بمهارتهم في فن المبارزة الشعرية. ومن الذين نشروا في (**الدبور**) بين عام 1946 و1951 رامز البستاني، وإميل مبارك، وأسعد السبعلي، ووليم صعب، وزغلول الدامور (جوزيف الهاشم).

ولم يكن ظهور الشعر العامي في الصحافة الرئيسية يعني القبول التام في الوسط الأدبي. فقد ظل هناك شيء من التناقض في موقف شعراء الفصحى وموقف النقاد من الشعر العامي. فمن ناحية نظرية، هم يعترفون بأن حيوية هذا الشعر تأتي بنَفَسٍ مهم من هواء جديد، ولكن قبولهم له – في الواقع – ظل محدوداً، ويحمل في طياته شيئًا من

التردد. وأُعْتُبِرت محاولات نظم شعر عامي من قبل هؤلاء الذين ارتبطوا بالثقافة الرفيعة (على سبيل المثال لويس عوض) في (بلوتولاند 1947) أُعْتُبِرت عند الكثير من الناس على أنها انحراف وغواية، أو تجوهلت على أنها ممارسة لا علاقة لها بالأدب، وقوبلت محاولة الخولي بغضب شديد عندما دعا للاعتراف به أدبًا جاداً وطلب من الكتاب المشهورين التعليق على ما ينشر من قصائد في جريدة (المساء)، غير أن الاستجابة لتلك الدعوة والمتسمة بنبرة وصايه أبوية وكذلك ما نتج عنها من مقالات تالية قد أضعفت تلك الدعوة. وفي لبنان، كان هناك موقف مشابه يعكس وجهة نظر جماعة مجلة (شعر): يوسف الخال وزملائه، الذين كانوا يؤيدون تضمين عناصر عامية في النظم الشعري، ضمن دعوتهم إلى إصلاح جذري للشعر العربي.

وقد نشرت مجلة **شعر** مرتين قصائد عامية - غير أن جماعة شعر نفسها لم تكتب شعراً عاميًا. وقد ركزت مجلة **شعر** جهودها على نشر نماذج راقية من الشعر الفصيح[34].

لقد كان للصراعات في تلك الفترة أثر في شحذ لغة الخطاب السائد ونوعها مما أثّر على حالة الشعر العامي في أوساط المتعلمين. ففي مصر، أكد نظام ما بعد 1952 على ما سماه «نتاج الشعب» في الأدب. وكانت دراسات الفولكلور هي المستفيد الرئيسي من ذلك، واعترف بالشعر العامي بوصفه أداة شعبية ثمينة، وهذا يعني شيئًا من التشجيع ولكن تحت ظل رقابة صارمة. وفي لبنان، دعا المنادون بفكرة القومية اللبنانية الانفصالية إلى استعمال العامية اللبنانية لغة للثقافة، وقد وصلت الحملة إلى أوجها خلال الحرب الأهلية عام 1958، عندما طرح موضوع انضمام لبنان إلى الجمهورية العربية المتحدة. وكان حامل لوائها الشاعر الرمزي سعيد عقل (1912) بإصداره ديوان الشعر العامي (**يارا**) عام 1961، حيث استبدل الحروف اللاتينية بالحروف العربية، ثم ما لبث بعد ذلك أن أسس دار يارا لطباعة أعمال بالعامية، ومنها الشعر. وشجع شعراء العامية الجدد من خلال عمل مقدمات نثرية عامية لدواوينهم[35]. وديوان (**يارا**) الذي كتب بطريقة إملائية عويصة ليس لها نظام يضبطها، يمثل الوجه العامي للشعر الفصيح

لسعيد عقل في موضوع الحب، ويركز على الاحتفال الوصفي للأنوثة المثالية كما تنعكس في إيقاع الطبيعة. وإذا كان أثر الرمزية على عقل يظهر في إثارة واستدعاء الرمز والانفعال من خلال توالي وتعاقب الأثر المتبادل للصور الحسية، فإن شعره العامي يكشف عن درجة عالية من الوصف الخارجي المتوازن أكثر مما يحدث في شعره الفصيح. والنتيجة هي أن اللغة الدارجة أفضت بسعيد عقل إلى استعمال صور أكثر بساطة ومفردات منتزعة من الحياة اليومية جعلت برودة صنعته تتسم بشيء من الحرارة(36) غير أن أهمية عقل للشعر اللبناني العامي هي في التجريب الرمزي وفي فكرة «قومية اللغة» أكثر منها في شعره العامي نفسه.

ومن الذين تأثروا برمزية عقل الشاعر ميشال طراد الذي أصبح أشهر شعراء العامية البنانيين وكان واحداً من اثنين نشرا شعراً عاميًا في مجلة **شعر**. وعندما بدأ طراد الكتابة كان من بين الشعراء الذين سعوا إلى الاحتفاظ بما يحفل به الزجل اللبناني من رقة وسهولة، إلى استثمارها في أحسن وأجمل صورها، وفي الوقت نفسه إلى اختراق القيود الشكلية لهذا الشعر، ومن هؤلاء الشعراء: أسعد سابا، وطلال حيدر، وعبد الله غانم، وموريس عواد، وكابي حداد. أما من ناحية الموضوع فإن احتفاءهم الرومانسي بجمال لبنان والصورة الشاعرية للمجتمع القروي لم يكن مختلفًا تمامًا عن فن شعراء الزجل، إلا أن ثمة رؤية معقدة بدأت تظهر في محاولتهم بلورة هندسة شعرية وتصوير فني يقوم على المقابلة بين الواقع والمثال.

واعترفت مجلة **شعر** بالشاعر طراد من خلال مراجعة يوسف الخال للديوان الثاني للشاعر الذي يحمل عنوان: (**دولاب**). ويوسف الخال الذي يوافق الشاعر طراد في اختيار العامية أداة للتعبير، ينتقد تقليدية الشاعر في الشكل والرؤية، وفي تفاؤله المبني على الحقيقة التاريخية، واعتماده على الوصف الخارجي، والتجريد الرمزي، وكذلك تفضيله للفكرة على الصورة، واعتماد وحدة البيت بدلاً من وحدة القصيدة. وختم الخال مراجعته بأن طراد لم يستثمر ما في العامية من إمكانات قادرة على تحرير قصيدته من أغلال

إن كل واحدة من مجموعات طراد الثلاث الأولى (**جُلنار**، 1951، **ودولاب**، 1957، **ولَيْش** 1964) تركز على موضوع منفصل، ولكن القصائد تتشابه في الشكل، فهي ذات إيقاع سريع ومنتظم، وجاءت بنيتها على هيئة مقاطع، تتخللها قافية منتظمة ومبسطة، ويمثل (جلنار) شعر طراد المبكر في موضوع الحب، حيث تخضع معالجته للجمال الأُنثوي لتأثير الجمال بوصفه فلسفة أخلاقية، ويتضح هذا في المقطوعات الوصفية. وثمة نغمة غنائية ذاتية وهادئة وخالية من التعقيد اللفظي، نلمحها في تصويره للريف اللبناني، حيث امتزجت الطبيعة بالمرأة.

وفي (**دولاب**) نجد الريف اللبناني يُصوَّر بكل ما يحفل به من ملامح، وما يستحقه من تمجيد في ملمح من الشعر الرعوي. وتحول قصائد (ليش) هذا الاستحضار للريف إلى توق لماضٍ أكثر بساطة، يتراءى لنا من خلال التفاصيل الدقيقة لحياة القرية. كما تفصح القصائد عن عدم رضا تجاه التغيرات التي حدثت بسبب عوامل الزمن والتكالب على الثروة وبسبب الحرب. وكذلك نجد المشاعر الوطنية الفياضة تمتزج بالمشاعر المصبوغة بالمرارة تجاه ما يحدث في المجتمع من تحولات نحو الأسوأ[38]، أما لغته وصوره فهي مستلة من الحياة اليومية وتبدو في شكل مناقض تمامًا لصور السواد والدمار القديمة.

وفي ديوان (**كأس ع شفاف الدِّني**) الذي كتبه ما بين أعوام 1957-1972، يعود طراد إلى المقطوعات القصيرة، والغنائية الخفيفة التي صبغت (جُلنار) في معالجته لأسئلة فلسفية من خلال الجمع بين الصور البسيطة، ورسم لوحات للحب والعلاقة الإنسانية وبين شاعر الناي المتجول:

ويـــــنـــــك ي هـــــا لــــــبـــــيــــــاع

الأحـــــلام رح بــــــتـــــضـــــيـــــع

عَ الـــدرب بـــين الـــضـــبـــابْ
والـــشـــمـــس صـــارت عَ الـــغـــيـــاب!
قـــلّـــي: شـــو عَـــمْ بـــتـــبـــيـــعْ؟
قـــلّـــلا: أنـــا الـــشـــاعـــر الـــدوارْ
بْـــدور بـــلـــيـــلـــة الـــعـــيـــد
بـــبـــيـــع هـــا الأشـــعـــار،
والـــورد، وجـــرار الـــنـــبـــيـــذ
الحـــمـــرا، وحُـــبٌ بـــبـــيـــع
ويـــنـــفـــخْ لـــهـــا الـــعـــشـــاق
بـــنـــاي الـــربـــيـــعْ!!(39)

فالأشباح توفر جوا من الحماية، بدلاً من أن تكون نذير شؤم، وثمة طفولة مطمئنة لازالت تولد حنينًا مشوبًا بالحزن، ولكنه ليس ذلك الحنين المتسم بالمرارة في ديوان (**ليش**). وبالرغم من الإحساس بمرور الزمن، فإن هناك تأكيداً على متعة الزمن الحاضر. وتبرز نعمة سوداوية في قصيدة (**عربيِّ مخلعة** 1965-1974)، و(**الغراب الأعور**)، وهي قصائد غير مؤرخة. عربة محطمة تحمل الجنس البشري محنطًا، ويجر العربة بسرعة كلب وقائد أعور(40). الجنس البشري يدخل في متاهة من الضياع، ويوقد شموعًآ للشيطان، الماضي ينمحي، والطبيعة يتردد فيها صدى فوضى واضطراب المجتمع الإنساني الذي كان يومًا يعكس حياة ريفية مطمئنة، الفراشة ترتعش من البرد بدلا من أن ترفرف في الشمس. والشاعر لايزال يتجول ولكن ليس معه نايٌ ولا يملك إحساسًا بوجهته، ومع هذا كله فلازالت صورة الشتاء بظلامه تُغمر بالأضواء والألوان التي توحي بشاعرية الحياة في الريف.

إن هذه المجموعات الأخيرة تنم عن توجه للتركيز على التصوير الفني، والتجريب

في الشكل، ولكن معجم طراد وتشكيله لصوره وكذلك موضوعاته الأولى لم يحدث لها تغيير يذكر. إن قوة شاعرية طراد تنبع من معالجته ذات الجرس الموسيقي لصور وموضوعات متجذرة في الريف اللبناني، وعندما يحاول طراد الكتابة عن الواقع الإنساني تفتقر كتابته للعمق وللحركة في الصورة، ومع ذلك فإن طراد يبقى شاعراً مهمًا في كونه تجاوز بالشعر العامي اللبناني زجل نخلة إلى ميدان الشعر العربي العامي، في الوقت الذي استطاع أن يحتفظ فيه بسمات وإرث الزجل اللبناني.

تطورات جديدة: شعر العامية الجديد في مصر:

تأثر فؤاد حداد وصلاح جاهين بحركة الشعر الحر، والآداب الثورية، وبالتخمر الفكري العقائدي للأربعينيات الميلادية، وقد بدآ معًا شعر العامية الجديد في مصر.

إن ثقافة حداد الفرنسية، وماركسيته الرومانسية، وتشبعه بالثقافة العربية المسلمة، كل ذلك كان واضح الأثر في شعره الشعبي، الذي نجد فيه صدى للمتنبي، وابن عربي، وأرجون، وبول إلوار، إضافة إلى كونه منغمسًا في التراث الشعبي المصري. إن تعابير حداد، خاصة في أعماله الأخيرة، تتميز بالتفرد في مزجها المتجانس بين أسلوب القرآن والموال. وإذا كان بيرم التونسي قد كتب عن التجربة اليومية، فإن حداد واجه تناقضات الحياة متجاوزاً المنطق الشعري المباشر للتونسي، إلى علاقة جدلية للصور الكنائية المتضادة. وأصبح الوزن والإيقاع اللذان كانا في يوم من الأيام سمات خارجية مساعدة على وحدة القصيدة، عناصر دلالية في حركة القصيدة. وإذا كانت هذه قد شاعت الآن في شعر العامية، فإن حداد قد أدى دوراً رئيسيًا في إدخالها عليه، ومع ذلك أبقى حداد على الوحدة الموسيقية والدلالية للشطر الشعري (شاعر عربي قديم في ثوب معاصر، شعره دفاع ضد كل من يتهمنا بقطع روابطنا بالتراث العربي)[41] ولم تطبع كل مجموعات حداد التي تزيد على ثلاثين مجموعة. وهي وحدات متجانسة الأصوات أكثر منها قصائد منفصلة، وقد يكون هناك خيط واحد ينتظم القصيدة: سياسيًا في (أحرار

بقوة) أو صوفيًا في (**الحضرة الزكية**) أو تاريخيًا في (**من نور الخيال**) لكن ثمة رؤية مركبة تظل بارزة في القصيدة.

وإذا كان حداد قد استطاع أن يقيم جسراً بين القديم والحديث، فإن جاهين استطاع أن يوظف الشعر ليحمل رسائل موجهة. بدأ جاهين بكتابة شعر وطني بالفصحى، ولكنه ما لبث أن اتجه إلى العامية، متأثراً بالتونسي أولاً ثم بحداد بعد ذلك. وملأ مرة المساحة الأسبوعية المخصصة له لرسوم الكاريكاتير في مجلة (**روز اليوسف**) بقصيدة (**الشاي باللبن** أغسطس 1953):

أربع إيدين على الفطار

أربع شفايف يشربوا الشاي باللبن

ويبوسوا بعض ويحضنوا نور النهار

بين صدرها وصدره وبين البستين

ويحضنوا الحب اللي جمعهم سوا

على الفطار[42]

دفء الشمس يبدو في وجهي الزوجين، والضوء الذي يشع على منزلهما المتواضع يعبر عن الأمل في الثورة. وديوان جاهين الأول (**كلمة سلام**) 1952 يربط في تصوير بسيط بين التجربة اليومية والسياسة الدولية في لغة خالية من البلاغة المصطنعة:

(القمح لا يشبه الذهب

القمح زي الفلاحين

عيدان نحيلة جدرها بياكل في طين[43]**.**

ويكمن تحت هذه البساطة تصوير فني محكم، وقدرة بصرية مدهشة تعكس مهارة جاهين كرسام للكاريكاتير. وفيما ظلت هذه السمات تطبع شعره، ظل جاهين أحد

الأصوات المعبرة عن الأفكار الناصرية من خلال قصيدته الطويلة (موال عشان القنال) 1956م موظفًا بعض الشعارات مثل: (تحالف القوى الشعبية، والائتلاف الوطني).

واستطاع جاهين لإيمانه العميق بأهداف الثورة ووعودها أن يتجاوز دور المؤدلج من خلال نظرته المتهكمة والحساسة تجاه الواقع الإنساني، وأكثر ما يظهر ذلك في مجموعته (رباعيات)، ويوجد توتر خفي ومهم في أكثر إنتاجه يومىء بالفجوة بين الناصرية المثال والناصرية الواقع.

لقد كان جاهين واحداً من المثقفين الذين شعروا بالضيق الذي أعقب حرب يونيو 1967 مع وضوح فشل الثورة في تحقيق مثالياتها، ولأنه كان صوتًا لهذه المثاليات، شَعر بعُنف وَقْع الهزيمة، وكان رده هو الصمت بدلاً من نقد الذات. ومع طباعة أعماله مجموعة عام 1971، ومن ثم ديوان (**أنغام سبتمبرية**) عام 1985، نجد أن جاهين يعود مرة أخرى مؤكداً للجيل الجديد على استمرارية معنى الثورة[44].

واتجه جاهين - الذي كان متأثراً بشعر الفصحى أكثر من حداد - إلى الشعر الحر، وإلى نمط يعتمد في وزنه على التفعيلة بدلاً من البحر. والطريف أن جاهين كان يعتبر بعض ما يكتبه زجلاً والبعض الآخر شعراً، فالزجل هو القصيدة القصيرة السهلة القراءة التي تعبر عن معنى قريب، بينما الشعر ينبعث من العناصر المتناقضة في علاقة الشاعر بعالمه[45].

كان الانعتاق من الماضي قد تبلور رسميًا عام 1959 مع تأسيس رابطة ابن عروس (التي سميت باسم شاعر عاش في القرن الثامن عشر) وتضم جاهين، عبد الرحمن الأبنودي، سيد حجاب، فؤاد قاعود، وفريدة الهامي (أما جواد فكان حينها في السجن). ورغبة في إبعاد أنفسهم عما اصطلح عليه بالشاعر الشعبي[46] أكدوا أن اللهجة لا تحول دون عملية الإبداع والرؤية الشعرية" فالشعر العامي مثله مثل الشعر الفصيح يمكنه تخطي حدود وهموم بيئته المحلية واكتشاف قضايا عالمية.

طبعت دار ابن عروس أول أعمال الأبنودي، (**الأرض والعيال**) 1964، و(**الزحمة**)

1967. وكُتب الديوان الأول والأبنودي لا يزال يعيش في محافظته قنا وهو باللهجة الصعيدية إيقاعًا وأسلوبًا وصورة. وفيه صدى من أغاني الصعيد وملامحه الشعبية، ومناظر سريالية، تشكلت على خلفية واقعية، تعبر عن الغربة وعن حياة القرية. وأسفر إيقاع النواح - الندب - الصعيدي عن نغمة فَقْد ممضة ولكن القدرة على الحلم تحمل الوعد بالتجدد. أما (الزحمة) فقد كُتب بعد انتقال الشاعر إلى القاهرة، وهو بتصويره الفني المتأثر بالمدينة، وبأسلوبه المؤثر، يضيف تميزاً لموضوع الغربة. وقد رسمت المناظر والأشكال والملامح الإنسانية بدقة خالية من أية مناجاة مباشرة وصريحة. وتشتمل الأعمال التالية على تجريب قصصي على شكل رسائل وهي (جوابات حوراجي، بعد التحية) وعمل سردي مطول، هو (**أحمد إسماعين**). إن النُبْل في (**فصول**) الذي هو عماد الهوية الصعيدية المصرية، والتجربة الواسعة في (**صمت الجرس**) والخطاب الحماسي في القصائد السياسية الأخيرة[47] تكشف عن موهبة شعرية متعددة الجوانب.

وهناك شعراء من نفس الجيل، واصل كل منهم - بطريقته المختلفة - إنجازات حداد وجاهين، وهم جماعة ابن عروس، إضافة إلي محمد عفيفي، وسمير عبد الباقي، وحجاج الباي، ومحسن الخياط، وعبد الرحيم منصور، ومجدي نجيب. ولحق بهم تيار جديد من الشعراء الجدد، ومن ضمنهم عدد متزايد من الشاعرات يحاولون محو الحدود بين شعر الفصحى وشعر العامية من ناحية التقنية الشعرية والتصوير الفني وكذلك الموضوعات. لقد أصبحت بنية الجملة والمعجم الشعري تتحرك بين مستويات لغوية عدة نحو «اللغة الثالثة» التي يتحدث بها المثقفون والتي وظفت أيضًا لدى شعراء الفصحى[48].

وارتبطت فكرة «محو الحدود» بالتساؤل عما يعنيه الاختيار في اللغة، فبدلاً من التساؤل عن الجمهور أو الوسط الاجتماعي، فإن مسألة الاختيار في اللغة إنما تطرح بواسطة النص نفسه، ومن الحاجة إلى وسيلة للتعبير تستمد دقتها من ارتباطها بالتجربة اليومية. إن اختيار المستوى اللغوي في حد ذاته لا معنى له؛ فالطريقة التي تستعمل

فيها اللغة هي التي تحدد القوة الشعرية والقدرة التوصيلية للشعر. وقد عُبِّر عن القضايا الوطنية والاجتماعية بطريقة فيها القليل من المباشرة ومن العلاقة بالوضع الراهن. والتراث حاضر في القصيدة عنصراً يضفي حلية على الموسيقى والأسلوب، مثلما ظهر أولاً عند الأبنودي وحجاب وحداد، أكثر من كونه تبنيًا ظاهراً في الشكل أو عنصراً رئيسيًا في العمل الأدبي.

التراث والحديث في السودان والعراق:

لايزال الشعر القومي السوداني المعاصر يحمل ملامح من الشعر التقليدي (الدوبيت) وشعر البطولة، والشعر الصوفي، ولا نزال نرى النغمة الحزينة للشكلين التقليديين (نايل وأبو ذياب) اليوم في الشعر الشعبي العراقي، غير أن هناك تغييرات جذرية في الرؤية وفي المعمار الشعري. لقد أصبحت الصور التراثية رموزاً معاصرة، فـ«المشحوف» وهو زورق صغير يستعمل في جنوب العراق أصبح عند الشعراء العراقيين، مركبًا للحرب ولرحلة الحياة، وكذلك نعشًا (Coffin)، وأمسى أبطال الشيعة شهداء معاصرين.

وفيما كانت القصيدة المدنية السودانية (الدوبيت) تظهر محاولة جديدة نحو وحدة سردية داخلية ضمن القوالب القديمة، هجر بعض الشعراء الآن تلك القوالب محتفظين فقط بما تحمله من لغة وصور فنية. ويغلب على الدواوين الأولى للشاعر سيد أحمد الحاردَلُّو (ولد عام 1938) - وهي بالفصحى - موضوع الغزل مع وجود صور مجسمة للقرية، ووعي وطني، وميل ظاهر للفولكلور في الديوان الأول (غداً نلتقي) 1960. أما الاغتراب ورفض الواقع المؤلم، والرغبة في الهروب من المدينة والعودة إلى القيم البسيطة في القرية، فهي ظاهرة بوضوح في ديوان (مقدمات 1970). إن شعر الحاردَلُّو الفصيح مباشر وسهل في لغته ويمتح من العامية، كما يعتمد على الصورة الفنية الممتدة، وهذا فيما يبدو، شيء طبيعي ومتوافق مع تحول الحاردلو إلى الشعر العامي في السبعينيات الميلادية، وفي (**مسدار... عشان بلدي**) و(**نحنا**) و(**سندباد في بلاد السجم والرماد**)

نجد ابتعادا أكثر - على مستوى اللغة - عن الحياة المدنية المصطنعة. و(سندباد) الذي هو أكثر أعماله براعة، يجمع صورة المنفى إلى جانب الطابع المحلي السوداني ليعبر عن الحنين والشوق للوطن، وفي الوقت نفسه يشير إلى فقدان التواصل الإنساني بين الناس في الخارج. أما (بابا جمال) فيحمل تجربة مثيرة، وهو عبارة عن أنشودة موجهة للرئيس عبدالناصر، يتردد فيها صدى كفاح العالم الثالث، وتعطي الصفات الدينية فيها للبطل شيئًا من الشرعية، كما أن مفردات من اللهجة المصرية تغزو اللهجة السودانية. وأخيراً، ففي عمله «البحر» تتردد الأهازيج البحرية، ويعتمد فيه على الأسلوب الاستعاري السياسي في حديث موجّه من البحّار إلى القبطان. ويعبر الشاعر هشام صديق هو الآخر عن اغتراب وابتعاد عن الوطن وحنين إليه وخاصة في (**الزمان والرحلة**). والشتاء، الذي جاء وصفه بمفردات محلية سودانية، يصور الفجوة بين البيئة المحيطة والهوية، وبرودة الغربة ودفء السودان المحبوب، وانغلاق الفضاء والصمت مقابل فعل الكتابة والأداء الموسيقي. ويظل التصوير الفني عند الحاردلُّو قريب الصلة من التجربة السودانية من خلال دقة تصويره لشخصيات، بينما نرى الشاعر هاشم صديق يقدم متقابلات كونية متضادة تمامًا كالضوء والظلام، الصمت والموسيقى، حركة القطار مقابل سكون المحطة، كما أن لغة الحاردلو أكثر عامية، مع مفردات نوبية، وتحيل مفرداته إملائيًا وإيقاعيًا إلى الكلام المحلي بينما نجد أن هاشم صديق يستفيد من اعتماده على مفردات اللغة الفصحى.

قاد مظفر النواب (ولد 1934) في العراق، الخروج على القوالب التقليدية، وفي نفس الوقت، تتردد في أشعاره صدى وصور وإيقاع أشعار مناسبات عاشوراء التي كانت تحيط به منذ الولادة. وبدأ النواب نشاط الكتابة شعراً تقليديًا بالفصحى، وشعراً عاميًا ينضح بالنقد الساخر على طريقة عبود الكرخي، ولكنه أيضًا تابع عن قرب حركة الشعر العراقي الحر. وكانت ثورة عام 1958، وإقامته في الحدود العراقية الجنوبية مع سعدي يوسف، سببًا في كتابة قصيدته المشهورة (**للرايل وحميد**) وقصائد أخرى[49] في شكل وفي معجم شعري ريفي بعيد كل البعد عن شعر الكرخي. وتعتبر هذه القصائد - التي يرثي بها شهداء الكفاح الوطني - علامة على التحول المفاجئ من الشعر العامي

التقليدي. فصورة المجتمع الريفي تتسم بالحيوية والجدة، والأنا الساردة تشكل شخصية البطل بطريقة غير مباشرة من خلال تراكم تفاصيل لم تكتمل، بينما يمتزج صوت الشاعر مع صوت امرأة في حالة ندب، كما تكشف القصائد عن فتح جديد في توظيفها للشعر الحر وفي اعتمادها على التقفية الداخلية بدلاً من التي تأتي في نهاية البيت، وعلى التفاعل بين الأصوات الساردة، والحوار، والاستثارات الدرامية، وبعد فإن شخصية البطل في الرثاء القصصي عند النواب هي شخصية بالغة النحافة والشحوب، يأتينا انفعالها من خلال استثارة القاص للذاكرة. وساهم الشعراء الذين تأثروا بالنواب في نقل إنجازاته إلى مرحلة أبعد. ففي شعر الأخوين عزيز وشاكر السماوي تصور شخصية البطل من الداخل محفوفة بالتناقضات، صبت في قالب متصارع ومتفاعل بين العاطفة الجماعية والفردية. إن التنوع وطريقة الاهتمام بالفراغ حول القصيدة عند شاكر السماوي تكمن وراءه الرغبة في كتابة شعر حقيقي. ويعتبر شعر رياض النعماني صيحة واحتجاجًا مباشراً، ومن الواضح أن البطل الشهيد هو العراق، بينما يبدع جمعه الحلفي شعراً مليئًا بالمفارقة، في صيغة بيانات، ليعبر عن الفقد والملل والاغتراب[50].

الشعر النبطي والشعر الجديد في الجزيرة العربية:

مع أن الشعر التقليدي الشفوي لا يزال شائعًا في كل أنحاء الجزيرة العربية، إلا أن التغير الاجتماعي ووسائل الإعلام المختلفة قد حولت الشعر من مؤسسة اجتماعية سياسية إلى أدب محض[51] وشجع نَشْر الشعر النبطي في المجلات وإذاعته على الناس، ظهور العديد من المختارات الشعرية التي غالبًا ما يكون فيها الكثير من التكرار. وتبنى الشعراء الشباب الأشكال التقليدية أو بعض عناصرها ووظفوها في قصائد قصيرة، تُنظم في الغالب لكي تُغنى، وتستخدم قصائد الغزل والوطنيات مفردات حضرية مبسطة متأثرة بالفصحى، وأوزانًا خفيفة وقصيرة، وأحيانًا تجئ القصائد في شكل رباعيات مقفاة[52].

وحاول بعض الشعراء - تأثراً بشعر الفصحى والعامية - الانعتاق من الأشكال القديمة، غير أن المضامين التقليدية، لا تزال مهيمنة في شعرهم[53]، وفي البحرين، نجد أن التجريب في الشعر الحر وفي الموال يأتي مندمجًا بالصور المألوفة للحياة المتأثرة بالبيئة البحرية[54].

وفي اليمن لايزال ذلك التقليد الذي يجمع بين الكتابة بالعامية والفصحى[55] مستمراً. وقد مضى عليه قرون، فشعراء العامية الكبار اليوم، إما أنهم قد بدأوا بالفصحى وتأثروا بالتغير السياسي فتحولوا إلى شعر العامية مثل: مطهّر الأرياني وعلي صبره، وأما أنهم كتبوا شعرا فصيحًا وأغاني بالعامية في نفس الوقت مثل عبد اللّه هادي صبيت، أو أنهم نقلوا تجربتهم في كتابة شعر الفصحى إلى الشعر المكتوب باللهجة مثل عبد الله سَلاَم ناجي. والنتيجة هي أن الغالبية - وهذا يشمل أولئك الذين عرفوا فقط بأنهم شعراء عامية مثل (محمد الذهباني، وصالح سحلول) - كانوا يكتبون شعراً يسميه أحد النقاد فُصْعَامِيَّة[56]، وهذا واضح في البناء النحوي وفي معجم القصيدة.

الشعر، والمسرح، والسرد:

قام شعراء العامية باختراق الحدود التقليدية للجنس الأدبي. وأحيانًا، وبشكل علني وواضح، نجد في أشعارهم انعكاسًا لأشكال سردية، وسياقات تمثيلية، مأخوذة من الملاحم الشعبية والقصص الغنائية الشعرية.

إن تجربة المسرح الشعري العامي واستغلال القبول الطويل للهجة في المسرح قد أثبت فعاليته، ففي مصر، عندما مصَّر محمد عثمان جلال (1829-1898) مسرحيات موليير الكوميدية، كان يصنع ذلك، من خلال ترجمتها، بتصرف كبير، إلى شعر الزجل[57]. وكان المسرح الكوميدي الغنائي في أوائل القرن العشرين، يعتمد كثيراً على الزجل المغنى والمنشد، كما يتجلى في أجمل صورة في الجهود المشتركة لنجيب الريحاني وبديع خيري، وبيرم التونسي، وسيد درويش. وحديثًا في مصر، حققت مسرحيات نجيب

سرور الشعرية نجاحًا باهراً على خشبة المسرح. وكتب الحاردلو وصديق مسرحيات بأبيات عامية، كما أن كاتب الأغنية المعروف والمغني اليمني حسين أبوبكر المحضار كانت له تجارب في كتابة مسرحيات غنائية شعرية باللهجة. إن قدرة الشعر العامي على تقديم تعبير درامي سردي مستمر، اتضحت أيضًا في الشعر الدرامي للشاعرين المصريين: سمير عبد الباقي ويسري العزب، والشاعر السوداني الجيلي محمد صالح، والشاعرين اليمنيين ناجي وصبيت مثلما هو الحال كذلك في الروايات الشعرية العامية لعبد الرحمن الأبنودي، وفؤاد حجاج. وشجعت علاقة الشعر العامي بالتراث الملحمي الشعبي، على ظهور قص درامي في مصر يجمع بين الشعر العامي والنثر ويدور حول شخصية الرواي، ومن الذين وظفوا هذا الجمع عدد من الشعراء من بينهم التونسي وحداد، وحديثًا، محسن الخياط[58].

الشعر المنبري وقضية الجمهور:

إن كثيراً من الشعر العامي، قديمًا وحديثًا، يمكن وصفه بالشعر المنبري من خلال بنائه الحماسي وكونه يحمل رسالة سياسية معلنة. لقد أصبح هذا الشعر، من خلال تداوله في شكل أشرطة، ومن على المسرح، يمثل فعلاً سياسيًا، كما أصبح وعي الجمهور به في غاية الأهمية، ويذكر الشاعر الفلسطيني أبو الصادق أنه عندما يجيب أحد سكان المخيمات غير المتعلم: (آه دا صح) فإنني أعرف أنني حققت ما أهدف إليه. وتسعى مجموعة أبو الصادق (**ثوريات**)، فنيا إلى إعادة صياغة تجربة وعبارات الفدائيين، الذين يصفهم بأنهم الشعراء الحقيقيون وراء ما يكتبه[59]، فالبساطة في شعره والاندماج المباشر بين عناصر ذات صلة بحياة جمهوره لها أهميتها.

لعل الشاعر أحمد فؤاد نجم (ولد عام 1929) هو أحسن شاعر عامية مشهور. ويهدف شعره علانية وبشكل مباشر إلى التحريض السياسي. لقد شاعت قصائد نجم في الأوساط العربية وفي كل مكان بعد أن أخذ يغنيها الشيخ إمام عيسى (1918-) من عام 1962 إلى أواخر الثمانينيات الميلادية، واستطاع نجم، مثل النديم والتونسي، أن

يترجم عناصر المعاناة لأكثر حياة المجتمع فقراً إلى شعر يجمع بين التحريض والتعليم. ونتج عن سجنه الأول بتهمة ملفقة، عمل شعري هو: (**صور من الحياة والسجن** 1964). وفيه يتضح التأثير المباشر للتونسي، كما نرى في تصويره للشخصيات بأسلوب قصصي في قصيدة (**أحمد غراب**) وفي المحتوى والشكل في قصيدة (**فلاح يخاطب إقطاعيًا**)، ونجد أصداء من قصيدة التونسي: (**الفلاح والعامل المصري**). أن العلاقة التي جمعته بالشيخ إمام جعلته يقترب كثيراً وكثيراً من التراث، وساهمت في بروز الهزل اللفظي، والفكاهة بوصفهما عنصرين مهمين في بناء القصيدة[60]. ويكمن تميز نجم في استعماله للهجة قلب القاهرة القديمة ليؤلف صوتًا يتحدث من ذلك القلب إلى مجتمع من حوله. بدا بعيداً عنه بسبب اللغة نفسها. وفضحت قصائد نجم في الستينيات التناقض بين أيدلوجية النظام وبين استمرار التفاوت الطبقي والتميز النخبوي ووجود الفساد[61]. ونلاحظ في شعره نغمة تنم عن رفض عام لعهد ما بعد عبد الناصر، كما أن شعره قد تحول كليًا إلى الواقع الإقليمي جامعًا بين الأحداث السياسية وبين توسيع مجال الرؤية، ومحتفلاً بالثورة الإيرانية في قصيدة (**طهران**) من جهة، ومن جهة أخرى جاعلا الكفاح الفلسطيني - الذي كان حاضراً في أشعاره الأولى - مركز الاهتمام ليكون لب الصراع العربي في قصيدة (**عيشي يا مصر**). وصاحب ذلك تحول في كتابته من الخصوصية الشعرية إلى شعاراتيه صريحة، غير أن تجاربه الأخيرة تنبئ وكأنها تبحث عن صوت جديد.

إن اختيار بعض الشعراء للعامية هو تعبير عن وجهة نظرهم تجاه العالم، التي تشمل الالتزام السياسي ولكن بطريقة غير مباشرة. ويميل معجمهم الشعري إلى الجمع بين الفصحى والعامية كما يبدو استعمالهم للتراث أقل مباشرة. وهم أكثر اهتمامًا بتوصيل ونقل التجربة الشخصية من محاولتهم إيجاد وعي مشترك. أما الآخرون الذين هم مدفوعون أولاً وقبل كل شيء بالعامل السياسي وإيجاد وظيفة تبليغية للشعر فمعجمهم الشعري يميل إلى كونه مرتبطًا تمامًا بالكلام العامي، وأحسن شعرهم بعيد كل البعد عن أن يكون دعاية مبتذلة، وقد يبالغ في توظيف الإمكانيات الكامنة في اللهجة في وسائل الاتصال الجماهيري. وعلى أسوأ الأحوال، إن شعراً كهذا سيكون مكرراً

ومتحيزاً. ولكن وجوده يشير إلى قضية يحصل التجادل حولها بحرارة بين شعراء العامية، وهي قضية الجمهور ووظيفة الشعر، فالبعض يؤكد أن الشعر العامي يجب أن يكون للجميع غير أنه أصبح في عزلة فقد معها شرعيته. وأصبحت هذه القضية ملحة كثيراً، لأن الجمهور الذي يتوجه إليه الشعر لم يعد جمهوراً محليًا خالصًا. إن شعراء العامية اليوم يقدمون أنفسهم لكل العالم الناطق بالعربية. وهذا بالنسبة لبعضهم، كالفلسطينيين والعراقيين في المنفى، ضروري من ناحية عملية وناحية أيديولوجية، كما أنه بالنسبة للآخرين يجعلهم يعتقدون بأن شعرهم قد تجاوز الحدود الإقليمية. وأدى الإعلام إلى منفعة متبادلة، فمن خلال أصوات المغنيين الشعبيين استطاع الشعر العامي أن يعبر الحدود، بينما واصل بعض الشعراء ممارسة الكتابة في أكثر من لهجة.

إن العوامل السياسية والتحيز الثقافي ما زالت مناوئة للشعر العامي. ففي لبنان، يخشى، وبسهولة، أن يصبح الشعر العامي تعبيراً عن الطائفية. وفي فلسطين، فإن الحاجة لمخاطبة جمهور قومي، والإلحاح الأيدلوجي على الوحدة العربية لا يشجعان الكتابة بالعامية، وكان الاهتمام بإحلال العربية لغة ثقافة محل الفرنسية سببًا في الحد من الاهتمام بالعامية في المغرب، في الوقت الذي تحارب فيه العامية في الجزيرة العربية الهجمة على شرعيتها. وعندما يصبح الشعر العامي على علاقة بدعم أو معارضة نظام حكم معين مثلما هو الحال في العراق وليبيا، فإنه سيعاني كثيراً على المستوى الفني. فالقيود على حرية التعبير التي تركت أثرها على كل الفنون كان لها تأثير خاص على الشعر العامي بإمكانياته الجماهيرية العريضة، ومع ذلك فشعر العامية يزدهر الآن في كل أنحاء العالم العربي، ويحظى بقدرته الخاصة في الجمع بين التراث والمعاصرة، وبين الأصالة والتقليد(*).

الهوامش

1) ابن خلدون، عبدالرحمن، **مقدمة العلامة ابن خلدون**، بيروت، 1982، ص 583.

2) See Stern, Samuel, **Hispanp- Arabic Strophie poetry** Oxford, 1974.

وعبدالعزيز الأهواني، **الزجل في الأندلس**، القاهرة 1957، وانظر أيضاً:

Journal of Arabic Literature Vol. VI, IX, XIII, XVII.

3) المقالح، عبدالعزيز، **شعر العامية من اليمن**، بيروت 1983، ص ص 246-250.

4) المقالح، شعر العامية، ص ص 242-245: إسماعيل عز الدين، **الشعر القومي في السودان**، بيروت، 1968، ص ص 9-32.

5) من الصيغ المطورة عن الموال: الموال المصري (A A B A) الأعرج (A A A B A) والموال البغدادي الذي يعرف بالنعماني أو الزهيري (A A A B B B A) ولمزيد المعرفة عن أصل الموال وأمثلته يُرجع إلى:

Pier, Cachia: "The Egyptia mawwal, its ancestry, its development and its present Forms" JAL VIII (1977), pp. 77-103.

انظر أيضاً: العلاف عبدالكريم، **الموال البغدادي**، بغداد 1963، الخاقاني، علي، فنون **الأدب الشعبي**، بغداد 1962، والسامرائي، ربيع، العروض في الشعر الشعبي العراقي، بغداد 1987، والدويش، عبدالله بن عبدالعزيز، ديوان **الزهيري**، مجموعة من المواويل المشهورة في الكويت، د.ت، وللمزيد من الأمثلة على الاستعمالات الحديثة يُنظر في قائمة المراجع إلى أعمال: عويس (الأردن) خليفة (البحرين) جاهين وقاعود (مصر)، وكمثال على الوعي المؤثر في البنية ينظر في أعمال فؤاد حداد.

6) للزجل في لبنان: انظر: عدنان حيدر:

"The development of Lebanese Zajal Genre, meter and verbal dual",

وانظر أيضاً:

Lecert, Jean "Littératuire dialectale et renaissance Arabe moderne" Bulletin d'études orientales II (1932), pp. 179-258, and III (1933) pp. 44-171.

وانظر وهيبة، منير الياس (الخازني الغساني، الزجل، تاريخه، أدبه، أعلامه قديماً وحديثاً، 1952.

7) انظر على سبيل المثال: جبرائيل القُلاعي اللحفدي (844-922/ 1440-1516، لبنان)، وخلف الغباري (القرن الثامن/ الرابع عشر، مصر)، وراشد الخلاوي، (القرن الحادي عشر/ السابع عشر، نجد)، وعبدالرحمن الآنسي (1168-1250/ 1754-1824)، وعلي بن الحسن القاسم الخفنجي توفي (1188هـ/ 1766، اليمن)، والأخضر بن خلوف (العاشر/ السادس عشر)، ومحمد بن مسايب «توفي (1190هـ/ 1768، المغرب).

8) انظر عن ابن لعبون: الربيعان، يحيى، **ابن لعبون: حياته، وشعره**، الكويت 1982 وانظر عن ابن حثلين: الصويان، سعد عبدالله:

Nabati poety: The Oral poetry of Arabia, Berkely, 1985, p. 29.

وانظر: الحاتم، عبدالله بن خالد، **خيار ما يلتقط من شعراء النبط، الكويت**، 1981 ج 2، ص ص 225-233، وانظر عن العوني: الصويان، ص 89، وعبدالله الحاتم: من الشعر النجدي: **ديوان شعر عبدالله العوني**، الكويت 1984، وانظر عن ابن سبيل: الصويان، ص 24-27، وعبدالله الحاتم، من الشعر النجدي: ديوان شعر عبدالله بن حمود بن سبيل، الكويت 1984.

9) المقالح: شعر العامية، ص ص 71، 74-78.

10) المقالح، شعر العامية، ص ص 176-178، وانظر أيضاً: شرف الدين، أحمد حسين: الطرائف المختارة من شعر الخفنجي والقارة، 1971، ج 2، وبالنسبة للشعراء الآخرين، انظر:

R. B. Serjeant, South Arabian Poetry, 1: Poetry and prose from Hadramawt, London 1951.

والمقالح: شعر العامية، وعبدالله البردوني: **رحلة في الشعر اليمني قديماً وحديثاً**، بيروت، ط 3، 1978.

11) المرزوقي، محمد، **الشعر الشعبي والانتفاضات التحررية**، تونس 1971، وانظر: ابن الشيخ، التلي، **دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة**، 1830-1945، الجزائر 1983، وانظر: الغُنَيّ، عبد ربه، **دراسات في الأدب الشعبي**، ج 1-3، بنغازي، بيروت، 1968، وانظر: مجلة آمال، عدد خاص عن **الشعر الملحون**، الجزائر 1970.

12) انظر على سبيل المثال، الشاعر الجزائري طاهر بن حواء (ابن الشيخ، دور الشعر، ص ص 136-139، 161-142)، والشاعر محمد بلخير (المصدر نفسه، ص ص 211-215). كما أن (Revue africaine) تعتبر مصدراً مهماً لهذا النوع من الشعر، وانظر أيضاً: بعض مقالات J. Desparment وA. Cour في قائمة المصادر.

13) إسماعيل، الشعر القومي، ص ص 33-38.

14) إسماعيل، الشعر القومي، ص 28، و،بالنسبة للحاردلو، انظر: عابدين، عبدالمجيد، **الحاردلو أمير الشعر الشعبي في السودان**، المجلة، العدد 70، (القاهرة، نوفمبر 1962)، ص ص 40-50.

15) على سبيل المثال – في ثورة عام 1920، انظر العلاف، الموال البغدادي، ص 90، وللأشكال التقليدية، انظر: العلاف، وربيع الشمري، **العروض في الشعر الشعبي العراقي**، بغداد 1987، والخاقاني، فنون الأدب.

16) القصوص، جريس: «**الحياة الأدبية في شرق الأردن**»، الرسالة (القاهرة)، عدد 101 (25 مايو 1936) ص 867-866.

17) انظر عبود، مارون: **الشعر العامي**، بيروت، 1968، ص ص 70-73، 103-110.

18) وهيبه، الزجل، ص ص 126-127، 91-93، 107-109: **الشوقيات المجهولة**، م. صبري، ط 2، بيروت 1979، ج 2 ص ص 299-300، 304-318؛ وانظر رياض، حسين مظلوم والصباحي، مصطفى محمد، **تاريخ أدب الشعب، نشأته، تطوره، أعلامه**، القاهرة 1936، ص ص 140-148، 328-332.

19) انظر: الجمال، أحمد صادق، **الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي**، القاهرة 1966.

20) انظر: رياض والصباحي: تاريخ...، ص ص 60-61، وص ص 92-97.

21) أعيدت طباعة ذلك النص في كتاب إبراهيم عبده: أبو نظارة: إمام الصحافة الفكاهية المصورة، وزعيم المسرح في مصر: 1839-1912، القاهرة 1953، ص ص 159-160.

22) **حمارة مُنْيتي**، المجلد 2 عدد 35 د.ت 1899/1317، ص ص 554-557.

23) النجار، محمد، **مجموعات الأزجال**، القاهرة 1318هـ، ص ص 4-8 و68-70.

24) **الأرغول** المجلد 1، العدد 2، (15 سبتمبر 1894)، ص ص 33032؛ وكذلك المجلد 1، العدد 3 (1 أكتوبر 1894)، ص ص 58-60، وقارن بالنديم في الأستاذ المجلد 1، العدد 41 (6 يونيو 1893) ص ص 985-995.

25) See Booth., Marilyn “writing to be heard: colloquial Arabic verse and the Press in Egypt (1877-1930), ARCE Newsletter 140 (winter 1987/1988) and colloquial Arabic Poetry, Politics, and the press in modern Egypt” International Journal of middle East Studies (August 1992).

26) لمزيد من شعره في (الكرخ) انظر: الجبوري، جميل، حبز بوز في في تاريخ صحافة الهزل والكاريكاتير في العراق، بغداد، 1986، ص ص 104-105.

27) Gliouiz, “La presse humoristique Tunisienne de ses origines, jusqu’en 1923", diss 3rd cycle, “university of Paris III, 1978, pp. 38, 251-252, 256-258.

28) Lecert “Littérature dialectale, pp. 215-216.

وفيما يتعلق بصحافة الفكاهة انظر مثلاً: **النهوس** (1921)، **ومعليش**، (بيروت 1926)، **والحمارة** (1919)، والمضحك المبكي، (دمشق 1929).

29) انظر مثلاً: **بلبل الأرض** (وليم صعب 1943) **مرقد العنزة** (أسعد سابا 1947)، **الشعر القومي** (خليل الحتي، 1950).

30) حرامي الرغيف، التونسي، الأعمال الكاملة ج 4، القاهرة 1976، ص ص 25-24، وفيما يخص الشاعر، انظر:

Booth, Maryram al-tunisi’s Egypt: Social and narrative Strategies Exceter, 1990.

31) انظر ديوانه، الزعنّي، عمر، **عمر الزعني، موليير الشرق**، الزعني الصغير، بيروت 1980.

32) Lecerf “Littérature dialectale, p. 93.

33) صعب، وليم، **الأدب في الزجل**، الأديب، المجلد 11، عدد 1 (بيروت، يناير 1943)، ص ص 42-43. وانظر: نخلة، رشيد، ديوان **رشيد نخلة في الزجل**، أمين نخلة، بيروت 1964.

34) انظر: خير بيك كمال:

Le mouvement moderniste: de la poésie arabe contemporaine, Paris, 1978, pp. 44-78, 126-127.

حيث يقول المؤلف إن الخال وأنسي الحاج وعصام محفوظ نظموا فيما بعد شعراً عامياً، إلا أننا لم نستطع التثبت من وجوده.

35) انظر مثلاً ديوان ميشال طراد، **جلنار** (بيروت 1951) ومنصور الرياشي، **نفحات من لبنان** (بيروت، 1973) وفيما يتعلق بـ دار يارا، التي نشرت «**ديوان نوّر**» للغصين بالحروف اللاتينية، انظر:

Grotzfeld, Heinz, L’Expérience de Sa^cid ^cAql: l’Arabe Libanais employé comme Langue littérature, Orientallia Suecana (Uppsala) 22 (1973).

36) انظر مصطفى بدوي:

A critical introduction to modern Arabic poetry, Cambridge, 1975, p. 242.

وكان عقل يكتب شعراً عامياً قبل (يارا) بزمن طويل، وقصيدة (**مشوار**) ظهرت في مجلة **الدبور** عدد 1197 في 30 مايو 1948 وفي كتاب وهيبه: الزجل، (ص ص 124-125) توجد ثلاث قصائد ليست في **يارا**. ولم نستطع العثور ع لى ديوان عقل (خماسيات) 1978، وهو شعر بالعامية.

37) شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، القاهرة، 1968، ص ص 68-69، ونشرت مراجعة الخال في مجلة شعر، بيروت (1)، عدد 4.

38) انظر قصيدة **أيام سوداء**، (ليش)، بيروت، 1964، ص ص 43-79.

39) «**ناي عربي**»، كزس ع شفاف الدِّني، بيروت 1972، ص 14.

40) «**جنازة الإنسان**»، عربيِّي مخلعة، بيروت 1986، ص ص 5-10.

41) عبدالرحمن الأبنودي، وردت العبارة في مقالة محمد البغدادي: (لا أحبه) **صباح الخير** 1514، (القاهرة 24 أبريل 1986)، ص 43.

42) كلمة سلام، القاهرة، 1955، ص 27.

43) زي الفلاحين، كلمة سلام، ص 35.

44) انظر قصيدة أنغام سبتمبرية في ديوان: **أنغام سبتمبرية**، القاهرة 1985، ص 5-7.

45) قصاقيص ورق ط 2، القاهرة 1967، ص 7، وأنغام سبتمبرية، ص ص 3 - 4، ومقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع صلاح جاهين، القاهرة، مارس وأبريل 1982.

46) يتضح ذلك من ا ختلاف العناوين الفرعية للديوانين الأولين لجاهين: (كلمات سلام): شعر شعبي، (وعن القمر والطين): شعر بالعامية المصرية. وانظر أيضاً جاهين: دواوين صلاح جاهين، القاهرة، 1977، ص 6.

47) انظر: «**الأحزان العادية**»، أدب ونقد، القاهرة، العدد 4 (مايو - يونيو 1984)، ص ص 111-120 وانظر: «**المتهم**»، أدب ونقد 24 (أغسطس 1986)، ص ص 100-111، وانظر: زيّ ما إحنا، الأهالي، القاهرة، المجلد 10، العدد 285 (25 مارس 1987)، ص 10.

48) انظر الجيوسي، سلمى خضراء:

Trends and movements in modern Arabic Poetry, 2 vols, Leiden, 1977.

49) انظر مجموعة «**للرايل وحيد**»، بيروت 1969.

50) انظر في قائمة المراجع، ع. السماوي، ش. السماوي، والنعماني، والحلفي، مخطوطات لا عناوين لها أهدانيها المؤلفون.

51) اتصال شخصي من سعد الصويان بالمؤلفة، 2 يونيو 1987.

52) سعد الصويان، اتصال شخصي، انظر في المراجع اللميع، سالم والهرشاني، شنوف جاسم والسعيد، طلال عثمان والحمود، نوار عبدالقادر والغامدي، عبدالرحمن وابن سلطان، الشريف منصور.

53) انظر: الدوسري، مسفر وعبدالجليل، فايق.

54) انظر مثلاً: الخليفة، علي وعبدالله، علام، وربيع، عبدالرحمن.

55) يقول عبدالله محمود الحبشي «إنه من النادر أن نجد شاعراً في اليمن لم ينظم شعره بالفصحى والعامية» الأدب اليمني، عصر خروج الأتراك الأول من اليمن، بيروت 1986، ص 403.

56) البردوني، رحلة، ص 353. وفيما يخص الشعراء انظر المقالح: شعر العامية، ص ص 410-466، وشعراء من اليمن، بيروت 1983، ص ص 193-212؛ والبردوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، بيروت 1988، ص ص -383 353، والرحلة، ص ص 335-351، والأرياني، وعولقي/ وناجي: سلام للفهم، الحكمة، (صنعاء) المجلد 6، العدد 57 (فبراير 1977)، ص ص 66-71.

57) جلال، محمد عثمان، الأربع روايات من نَخْب التياترات، القاهرة 1307هـ/ 1889.

58) انظر أعمال نجيب سرور، وهاشم صديق (**بتتيا حبيبتي**)، بيروت 1986 وسيد أحمد الحاردلو: (**عرض حال**)، الخرطوم، 1980، وعن المحضار، انظر: عبدالله عمر بالفقيه، مجلة الحكمة، المجلد 6، عدد 50 (مايو 1976) ص ص 77-81، وسمير عبدالباقي: (**النشيد الفقير**)، القاهرة 1976، ويوسف العزب: (**تغريبة عبدالرزّاق الهلالي**)، القاهرة 1984، الجيلي محمد صالح (**أحاجي الحرتيت**) الخرطوم، د.ت. وبالنسبة لـ (**نشوان والرعية**) لناجي 1966، و(**قصة الفلاح والأرض**) لصبيت 1965، انظر المقالح، شعر العامية، ص ص 312-323، وعن عبدالرحمن الأبنودي، انظر: (أحمد إسماعين)، القاهرة 1972، وعن فؤاد حجاج، انظر (**يوميات عبدالعال**)، القاهرة 1984، وعن بيرم التونسي (**مختارات الشباب**) القاهرة 1923، ص ص 23-30، 32-37، وعن فؤاد حداد، انظر: (**الشاطر حسن**)، القاهرة 1984، ولمحسن الخياط (**حكاية بهية**)، القاهرة 1986.

59) مقابلة للكاتبة بالشاعر أبو الصادق، القاهرة، أكتوبر 1987، وانظر أبو الصادق في المراجع.

60) أحمد فؤاد نجم، نقلاً عن كتاب فريدة النقاش، (**ظاهرة الشعر والشيخ**) في ديوان أحمد فؤاد نجم، بلدي وحبيبتي، بيروت، ط 3، 1981، ص 11.

61) انظر على سبيل المثال قصائد نجم في (**بلدي**) و(**يعيش أهل بلدي**)، بيروت، ط 5، 1981.

*) إن جزءاً من هذا الفصل مبني على بحث دعمه:

The National Endowment For the Humanities and American Research Center, in Egypt.

وأنا مدينة لهم، وكذلك أشكر الأشخاص الذين ساعدوني في الحصول على بعض المواد، وهم محمود العالم، وفريال غزول، ونادية جيفور، ونادية حرب، وإبراهيم الحريري، وعدنان حيدر، وإبراهيم الهندي، وسيد خميس، ورؤوف مسعد، وسعد الصريان.

* * *

قائمة المراجع

قائمة عامة

(أ) بالعربية

الأسد، ناصر الدين. الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، القاهرة، 1957.

ابن عاشور، محمد الفاضل. الحركة الأدبية والفكرية في تونس، 2 ج، القاهرة، 1956.

أمين، بكري شيخ. الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بيروت، 1972.

حاجري، طه. الحياة الأدبية في ليبيا، القاهرة، ب ت.

حافظ، صبري. «ببليوجرافيا الرواية المصرية 1876-1969»، مجلة الكتاب العربي، القاهرة، يوليو 1970.

الحسيني، إسحاق موسى. المدخل إلى الأدب العربي المعاصر، القاهرة، 1963.

داغر، يوسف أسعد. مصادر الدراسة الأدبية، ج 2: الفكر العربي الحديث في سِيَر أعلامه، صيدا، 1956.

ـــــ. معجم المسرحيات العربية والمعربة، بغداد، 1978.

دسوقي، عمر. في الأدب الحديث، 2 ج، القاهرة، 1948-55.

الدقاق، عمر. فنون الأدب المعاصر في سورية، دمشق، 1971.

ـــــ. تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، القاهرة، 1910.

زيدان، جورجي. تاريخ آداب اللغة العربية، ج 4، القاهرة، 1914.

سركيس، يوسف. معجم المطبوعات العربية والمعربة، 2 ج، القاهرة، 1928-31.

سعيد، جميل. نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق، القاهرة، 1954.

سكّوت، حمدي وجونز، مارسدن. أعلام الأدب المعاصر في مصر: سلسلة بيوجرافية نقدية ببليوجرافية، القاهرة، 1975.

سنوسي، زين العابدين. الأدب التونسي في القرن الرابع عشر، 2 ج، تونس، 1346/1927.

ـــــــ. الأدب المعاصر في العراق (1938-1960)، بغداد، 1962.

شيخو، لويس. الآداب العربية في القرن التاسع عشر، 2 ج، بيروت، 1924-26.

ـــــــ. تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين، بيروت، 1926.

صيدح، جورج. أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، بيروت، 1964.

عابدين، عبدالمجيد. تاريخ الثقافة العربية في السودان، من نشأته إلى العصر الحديث، القاهرة، 1953.

العلي، صالح، وآخرون. الأدب العربي في آثار الدارسين، بيروت، 1961.

عواد، جبرا حنا. معجم المؤلفين العراقيين في القرن التاسع عشر والعشرين (1800-1969، 3 ج، بغداد، 1969.

كيّالي، سامي. الأدب العربي المعاصر في سوريا 1850-1950، القاهرة، 1959.

مبارك، عبدالله. الأدب العربي المعاصر في الجزيرة العربية، القاهرة، 1973.

مقدسي، أنيس خوري. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، بيروت، 1960.

نجم، محمد يوسف. فهارس الأدب العربي الحديث، 1: القصة (حتى 1962)؛ 2: الأقصوصة (حتى 1962)، الأبحاث 16 (1963)، ص 53-153، 346-411.

نساج. سيد حامد. المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، 1956.

ـــــــ. القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، 1961.

ـــــــ. دليل القصة المصرية، صحف ومجموعات، 1910-61، القاهرة، 1972.

يازجي، كمال. رواد النهضة الأدبية في لبنان الحديث 1800-1900، بيروت، 1962.

ياغي، عبدالرحمن. الأدب الفلسطيني الحديث، القاهرة، 1970.

ياغي، هاشم. النقد الأدبي الحديث في لبنان، 2ج، القاهرة، 1968.

(ب) باللغات الأوروبية

Abdul-Hai, Muhammad. 'A Bibliography of Arabic trannslations of English and American poetry (1830-1970)', *Journal of arabic Literature*, VII (1976)', pp. 120-50.

Allen, Roger, ed. *Modern Arabic literature. A library of literary criticism*, New York, 1987.

Altoma, Salih.J. Modern arabic literature; *a bibliography of articles, books dissertations and translations in English*, Bloomington, Indiana,1975.

alwan, Mohamad Bakir. 'A bibliography of modern Arabic fiction in English translations', *Middle East Journal*, 26 (1972), pp. 195-200

'Abibliograpy of modern Arabic Poetry in English translations', *Middle East Journal*, 27 (1973), pp, 373-81.

Ashrawi, Hanan Mikhail. Contemporary Palestinian literature under occupation, Bir Zeit, 1976.

Badawi, M. M. 'Modern Arabic literature' in Derek Hopwood and D. Grimwood-Jones, eds, *Middle East and Islam: a bibliography introduction*, Zug, Switzerland, 1972; 2nd edn, 1986.

Berque, J. *et al. Bibliographie de la culture arab* contemporaine, Paris, 1981.

Brockelmann, C. *Geschichte der arabschen Litteratur, suplementband* III, Leiden, 1949.

Brugman, J. *An introduction to the history of modern Arabic literature* in Egypt, Leiden, 1948.

Cachia, Pierre. *An overview of modern Arabic literature*, Edinburgh, 1990,

Fontaine, Jean. 'bibliographie littéraire tunisienne 1972-79', *Journal of Arabic Literature*, VI (1975); VII (1977); X (1979); XIII (1982).

Aspect de la littérature tunisiene (1975-83), Tunis, 1985.

Gibb, H. A. R. *Studies on the civilization of Islam*, eds. Stanford J. Shaw and William R. polk, London, 1962.

Hafez, Sabry. 'A cmplete bibliography of collections of Egyptian short stories (1921-1970)', *Journal of Arabic Literature*, XI (1980), pp. 123-9.

Hazo, Samuel, ed,. *Mundius Artium, Special Arabic Issue*, X (1), Texas, 1977.

Index Islamicus: the Quartly vols 1906-55, Cambridge, Supplements: 1956-60; 1961-65; 1966-70; 1971-75; 1975-80.

Index Islamicus: the Quartly vols 1-9 (1977-85).

Khemiri, Taher and Kampffmayer, B. *Leaders in contemperary Arabic literature*, Berlin, 1930.

Moreh, S. ed. *Arabic works by jewish writers*, 1863-1973, Jerusalem, 1973.

Studies in modern Arabic prose and poetry, Leiden, 1988.

Ostle,R. C., ed. *Studies in modern arabic literature*, Warminster. Aris & Phillips, 1973.

Pérès, Henri. 'Le roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arab moderne', *Annales de l'Institut* d' Etudes Orientales, III (1937), pp. 266-337.

Somekh, Sasson. *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden, 1991.

de Voogd, I. K. 'bibliography of Moroccan Arabic literature (novels and short stories)', published 1956-80`, *Journal of Arabic Literature*, XII (1982), pp. 149-51.

مختارات واختيارات مترجمة إلى الإنجليزية
(باستثناء الشعر)

(بالنسبة للشعر، انظر قائمة مراجع الفصلين: 3 و4).

Abdel Wahab, Farouk, ed. *Modern Egyptian drama*, Minneapols and Chicago, 1974.

Abdullh, yahya Taher. *The mountain of green tea*, tr. by denys Johnson-Davies, London, 1984.

Allen, Roger, ed. *Alibrary of literary criticism: modern Arabic literature*, New York, 1987.

Awad, Louis. *The literature of ideas in Egypt*, Atlanta,Georgia, 1986.

Azrak, M., tr. and Young, M. J. L., rev. *Modern Syrian short storeis*, Washington, 1989.

Bagader, Abu Bakr and Heinrichsdorff, A. M. *Assasination of Light: Modern Saudi short Stories, Washington*, 1990.

Brinner, W. M. and Khuri, Mounah. *Reading in modern Arabic literature*, Leiden, 1971.

Ebeid, R. Y. and young, M. J. L. *Arab storis- east and west*, Leeds, 1977.

El-Gabalawi, Saad, *Modern Egyptian short stories*, Fredricton, New Brunswick, 1977.

Three pioneering Egyptian novels, Fredricton, New Brunswick, 1986.

Hafez, Sabry and Cobham, Catherine, eds. *A reader in modern Arabic short stories*, London, 1988.

Hafidh, Y. T. and Al-Dilaimi, eds. *Iraqi short stories*: an anthology, Baghdad,1988.

Al-Hakim, Tawfiq. *Plays, prefaces and postscripts of Tawfiq al-Hakim*, tr. by W. M. Hutchins, Vol. 1: *Theater of the Mind*, Washington, 1981; Vol. 2: Theater of society, Washington, 1984.

The fate of a cockrooach and other plays, tr. by D. Johnson-Davies, London,1973.

Haqqi, Yahya. *Good Moorning and other storeis*, tr. by Miriam Cooke, Washington, 1987.

The Saint's Lamp and other storeis, tr. M. M. Badawi, Leiden, 1973.

Hutchins, W. M., ed. *Egyptian short stories*, Cairo, 1986.

Tales and short storeis of the 1970s and 1980s, Cairo, 1986.

Ibrahim. Sun allah. *The smell of it and other storeis*, tr. Denys johnson-Davies, London, 1971.

Idris, yusuf. *The cheapest nights and other stories*, tr. Wadida Wassef, 1978.

In the eye of the beholder, ed., Roger Allen, Minneapolis and Chicago,1978.

Rings of burnished brass, tr. by Catherine Cobham,London,1984.

Jayyusi, Salma Khadra, ed. The literature of modern Arabia, London, 1987.

Johnson-Davies, Denys. *Arabic short storeis*, London, 1983.

Egyptian one-act plays, London, 1981.

Egyptian short storeis, 1978.

Modern Arabic short storeis, Oxford, 1967.

Kanafani ghassan. *All thats left to you and other storeis*, tr. by May Jayyusi and Jeremy Reed, Austin, 1990.

Men in the sun and other Palestinian storeis, tr. Hilary Kilpatrick, London, 1978.

Palestine's children, tr. Barbara Harlow, London, 1984.

(1) المقدمة: تمهيد؛ الأعمال المترجمة والمعربة

(أ) المصادر العربية

أرسلان، شكيب. لماذا تأخر المسلمون، القاهرة، 1358 (1939-40) .

إسحاق، أديب. الدرر، بيروت، 1909.

أمين، أحمد. زعماء الإصلاح، القاهرة، 1948.

ـــــ. حياتي، القاهرة، 1950.

أمين، قاسم. تحرير المرأة، القاهرة، 1899.

ـــــ. المرأة الجديدة، القاهرة، 1901.

أنطون، فرح. مختارات من فرح أنطون، سلسلة مناهل الأدب العربي، 29، بيروت، 1950.

أنيس، م. دراسات في ثورة سنة 1919، القاهرة.

البستاني بطرس وآخرون، (محررون). دائرة المعارف، 11 ج، بيروت، 1876-1900.

تاجر، جاك. حركة الترجمة في مصر خلال القرن التاسع عشر، القاهرة، 1945.

الجابري، محمد عابد. نحن والتراث، الدار البيضاء، 1980؛ الطبعة الثالثة، 1983.

الجبرتي، عبدالرحمن. عجائب الآثار في التراجم والأخبار، 4 أجزاء، القاهرة، 1322 (1904-5).

حسين، طه. الأيام، القاهرة، 1938.

ـــــ. مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة، 1938.

الحكيم، توفيق. سجن العمر، القاهرة، 1988.

حمزة، عبداللطيف. أدب المقالة الصحفية في مصر، 5 أجزاء، القاهرة، ب ت.

حنفي، حسن. دراسات إسلامية، بيروت، 1982.

ـــــ. قضايا معاصرة، 1، في فكرنا المعاصر، بيروت، 1981.

ـــــ. قضايا معاصرة، 2، في الفكر الغربي المعاصر، بيروت، 1982.

خالد، خالد محمد. من هنا نبدأ، القاهرة، 1950.

خير الدين باشا. أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تونس، 1284-85 (1867-68).

رضا، محمد رشيد. تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، 3 ج، القاهرة، 1931.

رفاعي، شمس الدين. تاريخ الصحافة السورية، 2 ج، القاهرة، 1969.

الرفاعي، عبدالرحمن. تاريخ الحركة القومية، 2 ج، القاهرة، 1938.

زريق، قسطنطين. معنى النكبة، بيروت، 1948.

الزيات، لطيفة. «حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر في الفترة ما بين 1882-1925» رسالة دكتوراه لم تنشر من جامعة القاهرة، 1957.

سعادة، أنطون. النظام الجديد، ب.م.ن، 1950.

سعيد، رفعة. تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر 1900-1925، بيروت، 1971.

شدياق، أحمد فارس. الساق على الساق في ما هو الفارياق (ط 1، باريس، 1855)، 2 ج، القاهرة، ب.ت.

ـــــ. كشف المخبأ عن فنون أوروبا (ط 1، باريس)، 1866، القسطنطينية، 1299 (1881-82)

ـــــ. كنز الرغائب في منتخبات الجوائب، القسطنطينية، 1288-9 (1871-1881).

الشيال، جمال الدين. تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، القاهرة، 1951.

الصعيدي، عبد المتعال. تاريخ الإصلاح في الأزهر، القاهرة، 1943.

الطرازي، فيليب. تاريخ الصحافة العربية، 4 أجزاء، بيروت، 1913-33.

الطهطاوي، رفاعة رافع. المرشد الأمين للبنات والبنين، القاهرة، 1912.

ـــــ. تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز (ط1، القاهرة، 1834)، القاهرة، 1905.

ـــــ. مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية، القاهرة، 1912.

العالم، محمود أمين و أنيس، ع. في الثقافة المصرية، بيروت، 1955.

عبدالرازق، علي. الإسلام وأصول الحكم، القاهرة، 1925.

عبده، إبراهيم. تطور الصحافة المصرية، القاهرة، 1925.

عبده، محمد. الإسلام والرد على منتقديه، القاهرة، 1327 (1909-10).

ـــــ. رسالة التوحيد، القاهرة، 1361 (1942-43).

العقاد، عباس محمود. سعد زغلول، القاهرة، 1936.

عوض، لويس. المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، 2 ج، القاهرة، 1962-63.

ـــــ. تاريخ الفكر المصري الحديث، 2 ج، القاهرة، 1967-69.

الفاسي، علال. الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، القاهرة، 1948.

فيصل، شكري. الصحافة الأدبية، القاهرة، 1959.

قطب، سيد. العدالة الاجتماعية في الإسلام، القاهرة، 1954.

كرد علي، محمد. مذكرات، 4 أجزاء، دمشق، 1948-51.

الكواكبي، عبدالرحمن. طبائع الاستبداد، القاهرة، ب ت.

لطفي السيد، أحمد. المنتخبات، 2 ج، القاهرة، 1937-45.

مبارك، علي. علم الدين. 4 ج، الإسكندرية، 1882.

ـــــ. الخطط التوفيقية، 15 ج، القاهرة، 1886-88.

محمد، زكي نجيب. تجديد الفكر العربي، بيروت، 1971.

مراش، فرانسيس. رحلة إلى أوروبا، بيروت، 1867.

مروة، حسين. قضايا أدبية، بيروت، 1956.

موسى، سلامة. تربية سلامة موسى، القاهرة، 1947.

النديم، عبدالله. سلافة النديم، 2 ج، القاهرة، 1897-1901.

(ب) المصادر الأوروبية

B. Sources in Europea languages

Abdallah, Ahmad *The student movement and national politics in Egypt* 1923-1973, London, 1985.

Abdel-Malek, *A. Anthologie de la littérature arabe contemporaine: II les essais*, Paris, 1965.

Idéologie et renaissance nationale: l'Égypte modern, Paris, 1969.

La pensée politique arabe contemparaine, Paris, 1970.

Abu Jabir, K.S. *The Arab Bath Socialist Party: history, ideology and organization*, Syracuse, N.Y., 1966.

Abu-Lughod, Ibrahim *Arab Rediscovery of Europe*, Princeton, 1963.

Abu-Lughob, J. *Cairo: 1001 years of the city victorious*, Princeton, 1971.

Adams, C. C. *Islam and modernism in Egypt*, London, 1933.

Ahmed, J.M. *The intellectual origins of Egyptian nationalism*, London, 1960.

Antonius, G. *The Arab awakening* London, 1938.

Awad, Louis *The literature of ideas in Egypt. Selection, translation and introductions*, Atlanta, Georgiam 1986.

Baer, Gabriel *A History of landownership in modern Egypt* 1800-1950, Oxford, 1962.

Berque, J. *Les Arabes d'hier a demain*, Paris, 1960.

L'Égypt, impérialisme et révolution, Paris, 1967.

Cultural expression in Arab Society today, Austinm 1978.

Buheiry, *M. et al. Intellectual life in the Arab East*, 1890-1939, Beirut, 1981.

Cachia, P. Tãhã Husayn; *his place in the modern Arab literary renaissance*, London. 1956.

Cromer, Lord *Modern Egypt*, 2 Vols, London, 1908.

Deeb, Marius *Party politics in Egypt: the Wafd and its literary rivals, 1919-1939*, London, 1979.

Enayat, H. *Modern Islamic political thought*, London, 1982.

Gershoni, israel and Janloswski, James R. *Egypt, Islam and the Arabs: The search for Egyptian nationhood*, 1900-1930, Oxford, 1986.

Gibb, H. A. R. *Modern trends in Islam*, Chicago, 1947.

Studies on the civilization of Islam, London, 1962.

Gibb, H. A. R. and Bowen, Harold *Islamic society and the west*, Oxford, vol, 1, 1950, vol, II, 1957.

Grunebaum, G. E. von *islam: essays on the nature and growth of a cultural tradition*. London, 1955.

ed. *Modern Islam: the search for cultural identity*, University of Calofornia Press, 1962.

Haim, Sylvia *G. Arab nationalism, an antthology*, London, 1962.

Heyworth-Dunne, *J. Introduction to the history of education in modern* Egypt, London, 1938.

Holt, P. M., ed. *Political and social change in modern Egypt*, London, 1963.

Hopwood, D. *The Russian presence in Syria and palestine*, 1843-1914, Oxford, 1969.

Egypt 1945-1984: politics ans society, London, 1985.

Syria 1945-1986: politics and society, London, 1988.

Hourani, A. H. *Arabic thought in the liberal age, 1798-1939*, London, 1962.

The Emergence the modern Middle East, London, 1981.

ed. *Saint Antony's Papers*, 17, Middle Eastern Affairs, 4 (1965).

al-Husry, Khaldun S. *Three reformers, a study in modern Arab thought*, Beirut, 1966.

Issawi, Charles *An Economic hostory of the Middle East and North Africa*, London, 1982.

Keddie, N. R. *Sayyid jamal al-Din 'al-Afghan': a political biography*, Berkeley, 1972.

Kedourie, E. *The Chatham House version and other Middle Eastern studies*, N.Y., 1970.

Arabic political memoirs and other studies, London, 1974.

Kerr, M. *Islamic reform: the political and legal theories of Muhammad Abduh and Rashid Rida*, Berkeley, 1966.

Khuri, Ra'if. *Modern Arab thought: channels of the French Revolution on the Arab east*, princeton, 1983.

Lance, Edward William *An account of the manners and customs of the modern Egyptians, Everyman's* Library, n.d.

Laqueur, Walter *Communism and nationalism in the Middle East*, London, 1957.

Laroui, A. *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris, 1967.

La Crise des intellectuels arabes, Paris, 1974.

Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain 1830-1912, Paris, 1980.

Lewis, B. *The Muslim discovery of Europe*, London, 1981.

Longrigg, *S. H. Syria and Lebanon under French mandate*, London, 1958.

Louca, Anouar *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX siecle*, Paris, 1970.

Lufti al-Sayyid Marsot, *A. Egypt and Cromer*, London, 1968.

Egypt's liberal experiment, 1922-1936, Berkeley, 1977.

Mabro, Robert *The Egyptian economy 1952-1972*, Oxford, 1974.

Mansfield, peter *Nasser's Egypt*, London, 1965.

The Arabs, London, 1976; reprinted with a Postscript, 1980.

Máoz, *M. Ottoman reform in Syria and Palestine 1940-1961*, Oxford, 1968.

Mardin, S. *The genesis of young Ottoman thought*, princeton, 1962.

Mazyad, A. M. H. *Ahmad Amin 1886-1954; advocate of social and litterary reform in Egypt*, Leiden, 1963.

Mitchell, R. P. *The Society of the Muslim Brothers*, oxford, 1969.

Moosa, Matti *The origins of modern Arabic fiction*, Washington, 1983.

Owen, Roger, *The Middle East in the world, 1800-1914*, London, 1981.

Philipp, T. *Gurgi Zaidan: his life and thought*, Beirut, 1979.

Polk, W.R. and Chambers, R.L., eds, *Beginnings of modernization in the Middle East: the nineteenth century*, Chicago, 1968.

Reid, D. M. *The odyssey of Farah Antun: a Syrian Christian's quest for secularism*, Minneapolis, 1975.

Renan, *E. L'Islamisme et la science*, Paris, 1883.

Rodinson, M.. *Marxisme et monde musulman*, paris, 1967.

Safran, N. *Egypt in search of political community*, Cambridge, Mass., 1961.

Salibi, K. *The modern history of Lebanon*, London, 1965.

Sayegh, F.A. *Arab unity*, N.T., 1958.

SchÖlch, A. *Ägypten den Ägyptern! Zürich*, 1972 (tr. *Egypt for the Egyptians*, London, 1981).

Sharabi, Hisham B. *Nationalism and revolution in the Arab world*, N.Y., 1966.

Arab intellectuals and the west: the Pormative years 1976-1914. Baltimore, 1970.

Smith, Wilfred Vantwell *islam in modern history*, Princeton, 1957.

Sterkevych, J. *Modern Arabic litteary language; lexical and stylistic development*, Chicago, 1970.

Thompson, J. H., and Reischauer, eds *Modernization of the Arab world*, N.Y., 1966.

Tibawi, A.L. *Islamic education*, London, 1972.

Vatikiotis, P. J. *The modern history of Egypt*, London, 1969.

Vatin, J.C. *L'Algérie; histoire et société*, paris 1974.

Waterbury, J. *The Egypt of Nasser and Sadat*, princeton, 1983.

Welch, Alfred, T. and Cachia, P., eds *islam: Past influence present challenge*, Edinburgh, 1979.

Wendell, *C. The evolution of the Egyptian national image: from its origins to Ahmad Lutfi al-Sayyid*, Berkeley, 1972.

Wessels, Antonie *A Modern biography of Muhammad*, Leiden, 1972.

Zeone, Z.N. *The struggle for Arab independence*, Beirut, 1960.

(2) الشعراء العرب الكلاسيكيون الجدد

(أ) دواوين

شعر معظم الكلاسيكيين عادة ما يكون مُتَضَمَّناً في دواوينهم، والديوان يعده الشاعر في حقبة ما من حياته، ثم يطبع بإضافات، وحذف أو تغييرات خلالها. والقصائد تكون مرتبة حسب تسلسل حروف قوافيها، مقسمة في أغلب الأحيان إلى أبواب مشتملة على أغراض متعددة. وفي حالات أخرى قد يقوم عالم أو أكثر بتحقيق شعر بعض الشعراء المشهورين ونشره بعد موتهم. ونجد إلى عهد قريب أن هؤلاء المحققين لا يذكرون تواريخ نظم ونشر القصائد إلا إذا أشار الشاعر إلى ذلك في النسخ التي نشرت أثناء حياته. وبعض المحققين قد يقوم علاوة على ذلك بحذف قصائد أو أجزاء معينة لاعتبارات غير أدبية (سياسية، أخلاقية، أو شخصية) وبدون ذكر أو تفسير تلك التغييرات.

وكثير من قصائد هؤلاء الشعراء وخاصة في الأطوار المبكرة من الأدب العربي الحديث ليس لها عناوين خاصة عندما نشرت في الصحافة أو في الدواوين، بينما نجد النسخ الحديثة لهذه الدواوين تضع أحيانا عناوين مفردة لتلك القصائد، وبدون أن يبين محققوها ما إذا كانت من إضافاتهم أو من صنع الشاعر.

وهناك غموض آخر يمثله الهوامش التفسيرية الملحقة بالقصائد. فهي أحياناً من عمل الشعراء، ولكن في حالات أخرى كثيرة هي في الواقع من إضافات المحققين أو اللغويين الذين أوكل إليهم مهمة تفسير الكلمات والتعابير الصعبة. هذا الصنيع يترك القارئ في حيرة بسبب عدم تعيين هوية مؤلفي هذه الحواشي.

القائمة التالية تبين النسخ الرئيسة لبعض دواوين الشعراء الذين درسوا في هذا الفصل. وقد حُددت النسخة التي اعتمدت في كل حالة.

البارودي: بالرغم من أن البارودي قد أعد ديوانه للنشر خلال السنوات الأخيرة من عمره، فإنه لم يره قط مطبوعا، ولم ينشر الجزءان الأولان إلا بعد عقدين من وفاته (في 1914 و1915) حققه محمد الإمام المنصوري الذي زوده بحواش كثيرة. ولكن الجزء الثالث من هذه النسخة لم يظهر مطبوعا قط. وقد نُشر نسخة أوفى مما سبق (برغم أنها لم تكن كاملة بما فيه الكفاية) في أربعة أجزاء في 1940، 1942، 1972 و1974 على التوالي، مع مقدمة كتبها محمد حسين هيكل وحواش وكشافات وضعها علي الجارم ومحمد شفيق المعروف. هذه النسخة أعيد طبعها عدة مرات. ومما يجدر ذكره أن الـ 450 بيتا التي لم تشتمل عليها النسخ الأولى للديوان نقب عنها واستخرجها علي محمد الحديدي وألحقها بكتابه **محمود سامي البارودي** شاعر النهضة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1969. الطبعة المعتمدة: ديوان البارودي، تحقيق الجارم والمعروف، القاهرة، 1971-1974.

حافظ إبراهيم: نُشر عدة نسخ من ديوان حافظ إبراهيم في حياته. أولها ظهر مع حواش وضعها محمد إبراهيم هلال (القاهرة، 1901)، والثانية في 1922. وبعد وفاته ظهرت نسخة بعنوان: **ديوان حافظ من صباه إلى وفاته** مع مقدمة كتبها خليل مطران (القاهرة، 1935). ونشر أحمد أمين و أحمد الزين وإبراهيم الإبياري نسخة جديدة في جزأين في سنة 1937، وأعيد طبعها في السنوات الأخيرة في القاهرة، وقد وقع بها عدد من حالات الحذف (مثل، الجزء الأول، الطبعة السابعة، 1955؛ الجزء الثاني، الطبعة السادسة، 1956). الطبعة المعتمدة: **ديوان حافظ إبراهيم**، تحقيق أحمد أمين وآخرين، ج 1 (الطبعة الرابعة)، القاهرة، 1948؛ ج 2 الطبعة الثالثة)، القاهرة، 1939.

الجواهري: لم تحمل المجموعة الأولى من شعر الجواهري الذي طبع في شبابه اسم ديوان. أما الطبعة الأولى من ديوان الجواهري فقد ظهرت في بغداد سنة 1949–53 وقد اشتملت على حواش وضعها المؤلف نفسه. ونشر في بغداد

سنة 1961؛ جديدة من جزأين، بها عدد من حالات الحذف والإضافة (ذكر في صفحة العنوان أنها الطبعة الخامسة). وظهر عدد من الطبعات خارج العراق (في دمشق، 1957؛ صيدا، 1967؛ وبيروت، 1968، وهذه الأخيرة حملت عنوان: المجموعة الشعرية الكاملة)، وأخيرا قامت لجنة من العلماء العراقيين برئاسة إبراهيم السامرائي وبمساعدة الشاعر نفسه بنشر طبعة جديدة من ديوان الجواهري في ستة أجزاء، في بغداد بين 1973-1977، وقد رتبت القصائد في هذه الطبعة حسب تسلسلها التاريخي، بخلاف ترتيبها في الطبعة التي نشرها المؤلف. الطبعة المعتمدة: ديوان الجواهري، بغداد، 1961.

الرصافي: صدرت الطبعة الأولى من ديوان الرصافي في بيروت سنة 1910، بمقدمة كتبها محيي الدين الخياط وحواش وضعها مصطفى الغلاييني، ومن الطبعات التالية الأخرى التي ظهرت في حياة الشاعر طبعة 1925 في القاهرة، و طبعة 1931 في بيروت، التي قدم لها عبدالقادر المغربي. ونشر في القاهرة سنة 1956 نسخة مزيدة، وأصدر مصطفى علي في بغداد بين 1972 و1975 طبعة في ثلاثة أجزاء، ثم عاد بعد ذلك فأخرج طبعة في خمسة أجزاء سنة 1986. ونُشر مؤخرا في لبنان على الأقل طبعتان أخريان: في بيروت سنة 1969 و1972؛ والأخيرة منها حملت عنوان: ديوان معروف الرصافي. الطبعة المعتمدة: ديوان الرصافي، بيروت، 1931.

شوقي: نشر شوقي الطبعة الأولى من **الشوقيات** جاعلا سيرته الذاتية مقدمةً لها سنة 1898، وأعيد طبعها سنة 1911. وفي سنة 1925 ظهر في القاهرة الجزء الأول من الشوقيات الجديدة مع مقدمة كتبها الدكتور هيكل، وطبع الجزء الثاني سنة 1930، ثم نُشر بعد وفاة الشاعر الجزآن الثالث والرابع على التوالي سنتي 1936و1941 (حقق الجزء الأخير محمد سعيد العريان). لقد أصبحت هذه المجموعة المؤلفة من أربعة أجزاء "النسخة المعتمدة" لقصائد شوقي، وقد أعيد طبعها مراراً. وفي سنة 1961-1962 قام الدكتور محمد صبري في القاهرة بنشر جزأين من الشوقيات المجهولة التي اشتملت على مئات القصائد التي استثنيت من قبل من الشوقيات، وقد ذكر الدكتور صبري التواريخ الأصلية لنشر هذه القصائد وقدم معلومات خلفية مفيدة. وكان هناك مؤخرا محاولتان لنشر كل نتاج شوقي الشعري في صورة جديدة: قام بها أحمد محمد الحوفي (ديوان شوقي، الجزء الأول، القاهرة، 1980)، ثم محمد سعيد العريان (الموسوعة الشوقية، أربعة أجزاء حتى الآن، القاهرة، 1982). الطبعة المعتمدة: الشوقيات 1-4، القاهرة 1964؛ الشوقيات المجهولة 1-2، القاهرة، 1961-62.

(ب) مصادر عربية ثانوية

أدونيس (علي أحمد سعيد). الثابت والمتحول، ج 4، بيروت، 1978.

إسماعيل، عزالدين. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، 1967.

أنيس، إبراهيم. الموسيقى في الشعر، ط3، القاهرة، 1965.

الحديدي، علي محمد. محمود سامي البارودي شاعر النهضة، ط 2، القاهرة، 1969.

حسين، طه. شوقي وحافظ، القاهرة، 1933.

الخياط، جلال. الشعر العراقي الحديث: مراحله وتطوره، بيروت، 1970.

الخيالي، سامي. الأدب العربي المعاصر في سوريا 1850-1950، القاهرة، 1968.

دسوقي، عمر. في الأدب الحديث، القاهرة، 1964.

السامرائي، إبراهيم. لغة الشعر بين جيلين، بيروت، ب.ت.

السحرتي، مصطفى عبد اللطيف. الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، القاهرة، 1948.

سعافين، إبراهيم. مدرسة الإحياء والتراث، بيروت، 1981.

شهيد، عرفان. العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاما، بيروت، 1986.

ضيف، شوقي. شوقي شاعر العصر الحديث، القاهرة، 1963.

ـــــ. البارودي رائد الشعر الحديث، القاهرة، 1964.

طبانة، بدوي. معروف الرصافي، القاهرة، 1957.

العقاد، عباس محمود. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة، 1937.

عوضين، إبراهيم. المعارضة في شعر شوقي، القاهرة، 1982.

المرصفي، حسين. الوسيلة الأدبية، القاهرة، 1974.

مندور، محمد. الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، القاهرة، 1963.

ـ. في الميزان الجديد، القاهرة، 1944.

ـ. محاضرات عن شعر إسماعيل صبري، القاهرة، 1955.

المنفلوطي، مصطفى لطفي. مختارات المنفلوطي، القاهرة، ب.ت.

النويهي، محمد. قضية الشعر الجديد، القاهرة، 1964,

(جـ) مصادر ثانوية باللغات الأوروبية

C. Secondary works in Eurpean languages

Arberry, Arthur *J. Modern Arabic poetry: an anthology with English verse translation*, London, 1950.

Badawi, M. M. *A critical introduction to modern Arabic poetry*, Cambridge, 1975.

'Al-Bãrùdì: Precursor of the modern Arabic poetic revival', SDie Welt des islams, n.s, XII (1969), 228-45.

Boudot - Lamotte, Antoine *Ahmad Sawqi: L'homme et l'oeure*, Damascus, 1977.

Jayyusi, Salma Khadra *Trends and movements in modern Arabic poetry*, Leiden, 1977.

Khouri, Munan *Poetry and the making of modern Egypt*, Leiden, 1971.

Moreh, S. *Modern Arabic poetry 1800-1970*, Leiden, 1976.

'The neo-classical qasìda: modern poets and critics', in von Grunebaum, G. E., ed., *Arabic poetry:*

theory and devlopment, Wiesbaden, 1973, pp. 155-79.

Somekh, Sasson *Genre and language in modern Arabic literature*, Wiesbaden, 1991.

Von Grunebaum, G. 'The response to nature in Arabic poetry', *Journal of Near Eastern Studies* IV (1945), pp. 137-51.

(3) الشعراء الرومانتيكيون

(أ) المجموعات الشعرية الرئيسة

أبو شادي، أحمد زكي. المصريات، القاهرة، 1924.

———. زينب، القاهرة، 1924.

———. أنين ورنين، القاهرة، 1925.

———. الشفق الباكي، القاهرة، 1926-27.

———. أشعة وظلال، القاهرة، 1931.

———. أطياف الربيع، القاهرة، 1933.

———. الشعلة، القاهرة، 1933.

———. أنداء الفجر، ط 2، القاهرة، 1934.

———. الينبوع، القاهرة، 1934.

———. فوق العباب، القاهرة، 1935.

———. عودة الراعي، الإسكندرية، 1942.

———. من السماء، نيويورك، 1949.

أبو شبكة، إلياس. القيثارة، بيروت، 1926.

———. المريض الصامت، بيروت، 1928.

———. أفاعي الفردوس، بيروت، 1938.

———. الألحان، بيروت، 1941.

———. إلى الأبد، بيروت، 1944.

———. نداء القلب، بيروت، 1944.

———. غلواء، بيروت، 1945.

———. من صعيد الآلهة، بيروت، 1959.

أبو ماضي، إيليا. تذكار الماضي، الإسكندرية، 1911.

ـــــــ. ديوان إيليا أبو ماضي، نيويورك، 1919.

ـــــــ. الجداول، نيويورك، 1927.

ـــــــ. تبر وتراب، بيروت، 1960.

ـــــــ. الخمائل، بيروت، 1961.

أيوب، رشيد. أغاني الدرويش، بيروت، 1959.

ـــــــ. الأيوبيات، بيروت، 1959.

ـــــــ. هي الدنيا، بيروت، 1959.

جبران، جبران خليل. المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، (مع مقدمة كتبها ميخائيل نعيمة)، بيروت، 1959.

حداد، ندرة. أوراق الخريف، نيويورك، 1941.

الخوري، رشيد سليم. ديوان الرشيديات، ساو باولو، 1916.

ـــــــ. ديوان القرويات، ساو باولو، 1922.

ـــــــ. الأعاصير، سو باولو، 1933.

الشابي، أبو القاسم. أغاني الحياة، تونس، 1955.

شكري، عبدالرحمن. ديوان عبد الرحمن شكري، تحقيق: نقولا يوسف، الإسكندرية، 1960.

طه، علي محمود. الملاح التائه، القاهرة، 1934.

ـــــــ. ليالي الملاح التائه، القاهرة، 1940.

ـــــــ. أرواح وأشباح، القاهرة، 1942.

ـــــــ. زهر وخمر، القاهرة، 1943.

ـــــــ. أغنية الرياح الأربع، القاهرة، 1943.

ـــــــ. الشوق العائد، القاهرة، 1945.

عريضة، نسيب. الأرواح الحائرة، نيويورك، 1946.

عقاد، عباس محمود. ديوان العقاد، القاهرة، 1928.

ـــــــ. عابر سبيل، القاهرة، 1937.

فرحات، إلياس حبيب. أحلام الراعي، بيروت، ط 2، 1962.

المازني، إبراهيم عبد القادر. ديوان المازني، ج 1، 2، القاهرة، 1913، 1917.

مطران، خليل. ديوان الخليل، القاهرة، 1908.

ـــــــــ. ديوان الخليل، ج 1-4، القاهرة، 1949.

المعلوف، فوزي. على بساط الريح، ريو دي جانيرو، 1929.

ناجي، إبراهيم. ديوان ناجي، تحقيق: أ. رامي، ص. جودت، أ. أ. م. هيكل، و م. ناجي، القاهرة، 1961.

نعيمة، ميخائيل. همس الجفون، ط 5، بيروت، 1966.

(ب) مصادر عربية

أبو شادي، أحمد زكي. قضايا الشعر المعاصر، القاهرة، 1959.

أيوب، سهيل. علي محمود طه شعر ودراسة، دمشق، 1962.

بدوي، محمد مصطفى. دراسات في الشعر والمسرح، الإسكندرية، 1979.

بلاطة، عيسى يوسف. الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، بيروت، 1960.

جودت، صالح. ناجي، حياته وشعره، القاهرة، 1960.

حسين، طه. حديث الأربعاء، ج 1-3، القاهرة، ب.ت.

الدسوقي، عبد العزيز. جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي الحديث، القاهرة، 1960.

رزوق، رزوق فرج. إلياس أبو شبكة وشعره، بيروت، 1959.

الرمادي، جمال الدين. خليل مطران، شاعر الأقطار العربية، القاهرة، ب.ت.

سراج، نادرة جميل. شعراء الرابطة القلمية، القاهرة، 1957.

ـــــــــ. نسيب عريضة، الشاعر الكاتب الصحفي، القاهرة، 1970.

السيد، تقي الدين. علي محمود طه، حياته وشعره، القاهرة، 1963.

الشابي، أبو القاسم. الخيال الشعري عند العرب، تونس، 1961.

شرارة، عبد اللطيف. إيليا أبو ماضي، بيروت، 1961.

ـــــــــ. خليل مطران، بيروت، 1964.

شكري، عبد الرحمن. كتاب الاعتراف، الإسكندرية، 1916.

ـــــــــ. كتاب الثمرات، الإسكندرية، 1916.

صبري، محمد. خليل مطران، أروع ما كتب، القاهرة، 1960.

صيدح، جورج. أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، بيروت، 1957.

ضيف، شوقي. دراسات في الشعر العربي الحديث، القاهرة، 1961.

طه، علي محمود. أرواح شاردة، القاهرة، 1941.

عباس، إحسان ومحمد يوسف نجم. الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية، بيروت، 1967.

عبود، مارون. رواد النهضة الحديثة، بيروت، 1968.

العقاد، عباس محمود وإبراهيم عبدالقادر المازني. الديوان: كتاب في النقد والأدب، القاهرة، 1921.

العقاد، عباس محمود. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة، 1950.

عوض، لويس. دراسات في أدبنا الحديث، القاهرة، 1961.

فؤاد، نعمات أحمد. أدب المازني، القاهرة، 1961.

كرم، أنطون غطاس. محاضرات في جبران خليل جبران، القاهرة، 1964.

كرو، أبو القاسم. الشابي حياته وشعره، بيروت، 1954.

———. آثار الشابي وصداه في الشرق، بيروت، 1961.

مندور، محمد. محاضرات عن خليل مطران، القاهرة، 1954.

———. الشعر المصري بعد شوقي، ج 1-3، القاهرة، 1955-58.

———. في الميزان الجديد، القاهرة، ب.ت.

ميرزا، زهير. (محقق) إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، دمشق، 1963.

ناجي، إبراهيم. بودلير وقصائد من أزهار الشر، القاهرة، 1954.

الناعوري، عيسى. أدب المهجر، القاهرة، 1958.

نشأت، كمال. أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، القاهرة، 1967.

نعيمة، ميخائيل. الغربال، القاهرة، 1923.

———. سبعون، ج 1-3، بيروت، 1959-60.

———. جبران خليل جبران، بيروت، 1960.

النويهي، محمد. قضية الشعر الجديد ،القاهرة، 1964.

هدارة، محمد مصطفى. التجديد في شعر المهجر، القاهرة، 1957.

(جـ) مصادر إنجليزية

C. Sources in English

Abdul-Hai, Muhammad *Tradition and English and American influece* in Arabic romantic poetry, London, 1982.

Arberry, A. J. *Modern Arabic poetry* (Anthology with translations), Cambridge, 1967.

Badawi, M. M. *An Anthology of modern Arabic verse*, Oxford, 1970.

A critical introduction to modern Arabic poetry, Cambridge, 1975.

Bellamy, J. A., E. N. McCarus and Adil Yacoub *Contemporary Arabic readers, V, modern Arabic poetry, party*, 2, Ann Arbor, 1966.

Bushrui, Suheil *Gibran of Lebanon*, Geeeards Cross, 1987.

Coleridge, S. T. *Biographia Literaria*, London, 1906.

Edham, I. A. *Abvshady the poet*, leipzig, 1936.

Grunebaum, G. E. von, ed. *Arabic poetry, theory and developmen*t, Wiesbaden, 1973

Hawi, K. *Khalid Jibran: his backgroung, character, and works*, Beirut, 1963.

Hazlitt, W. *Lectures on the English poets*, London, 1984.

Jayyusi, S. K. *Trends and movements in modern Arabic poetry*, Vols I and II Leiden, 1977.

Khouri, M. A. *An anthology of modern Arabic poetry, selected, edited, and translated by Mounah A. Khouri and Hamid Algar*, Berkeley, 1975.

Poetry and the making of medern Egypt 1882-1922, Leiden, 1971.

Moreh, S. *Modern Arabic poetry* 1800-1970, Leiden, 1976.

Naimy, N. *Mikhail Naimy: an introduction*, Beirut, 1967.

Nijland, C. *Mikhā'il Nuᶜaymah: promoter off Arabic literary revival*, Istanbul, 1975.

Palgrave, F. T. *The golden treasury*, Oxford, 1935.

Wordsworth, W. *Preface to the lyrical ballads*, London, 1920.

Wordsworth, W. and S. T. Coleridge *The lyrucal ballads*, London, 1952.

(4) الشعر العربي الحديث

(أ) مصادر عربية

أبو شقرا، شوقي. خطوات الملك، بيروت، 1960.

ـــــــــ. يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً، بيروت، 1979.

ـــــــــ. حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة، بيروت، 1983.

أدونيس، (علي أحمد سعيد). الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، 1971: مجموع لشعره، يشمل حتى الآن:

ـــــــــ. أغاني مهيار الدمشقي،ط 1، بيروت، 1961.

ـــــــــ. كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الأنهار والليل، ط1، بيروت، 1965.

———. المسرح والمرايا، ط 1، بيروت، 1968.

———. مقدمة للشعر العربي (دراسة)، بيروت، 1971.

———. وقت بين الرماد والورد، بيروت، 1971.

———. زمن الشعر، بيروت، 1972.

———. مفرد بصيغة الجمع، بيروت، 1977.

———. الثابت والمتحول: 3 صدمة الحداثة (دراسة)، بيروت، 1978.

———. كتاب القصائد الخمس، بيروت، 1979.

———. فاتحة لنهاية القرن، (دراسات)، بيروت، 1980.

———. كتاب الحصار، يونية -1981 يونية 1985، بيروت، 1985.

———. في الشعرية العربية (دراسة)، بيروت، 1984.

———. سياسة الشعر (مقالات)، بيروت، 1985.

———. شهوة تتقدم في خرائط المادة، الدار البيضاء، 1987.

الأسعد، محمد. الغناء في أقبية عميقة، بغداد، 1974.

———. حاولت رسمك في جسد البحر، ب.م.ن، ب.ت (1976 أو بعد ذلك).

———. لصاحبك الآن تأتي الطيور، بيروت، ب.ت (1979 أو بعد ذلك).

———. بحثا عن الحداثة، بيروت، 1986.

———. مملكة الأمثال، بيروت، 1986.

باكثير، علي أحمد. أخناتون ونفرتيتي، القاهرة، ب.ت.

———. روميو وجولييت، القاهرة، 1943.

بدوي، محمد مصطفى. رسائل من لندن، الإسكندرية، (1956؟).

البرغوثي مريد. الأيام الصعبة، بيروت، 1976.

———. طال الشتات، بيروت، 1987.

بركات، سليم. المجموعات الخمس (بما في ذلك الكراكي، 1981)، بيروت، 1981.

———. بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح، بيروت، 1987.

بنّيس، محمد.. شيء عن الاضّطهاد والفرح، فاس، 1972.

———. وجه متوهج عبر امتداد الزمن، فاس، 1974.

———. في اتجاه صوتك العمودي، الدار البيضاء، 1980.

———. حداثة السؤال، (مقالات عن الحداثة)، الدار البيضاء، 1985.

———. مواسم الشرق، الدار البيضاء، 1985.

———. ورقة البهاء، الدار البيضاء، 1988.

بولس، سرجون. الحياة قرب الأكروبول، الدار البيضاء، 1985.

———. الوصول إلى مدينتين، أثكي ، 1985.

البياتي، عبدالوهاب. الشعر في المنفى، القاهرة، 1957.

———. النار والكلمات، بيروت، ب.ت.

———. المجد للأطفال والزيتون، ط 2، بيروت، 1958.

———. الكلمات لاتموت، بيروت، 1960.

———. سفر الفقر والثورة، بيروت، 1965.

د. المجموعة الكاملة، 1971.

———. مملكة السنابل، بيروت، 1979.

بيضون، عباس. لوقت بجرعات كبيرة، بيروت، 1982.

———. زوار الشتوة الأولى، بيروت، 1985.

جبرا، جبرا إبراهيم (مترجم). أدونيس، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، بيروت، 1957.

———. تموز في المدينة، بيروت، 1959.

———. المدار المغلق، بيروت، 1964.

جبران، جبران خليل. العواصف، القاهرة، 1920.

———. دمعة وابتسامة (طبعة جديدة)، بيروت، 1962.

الحاج، أنسي. لن، بيروت، 1960.

———. الرأس المقطوع، بيروت، 1963.

———. ماضي الأيام العاتية، بيروت، 1965.

———. ماذا صنعت بالذهب، ماذا صنعت بالوردة، بيروت، 1970.

———. الرسولة بشعرها الذهبي، بيروت، 1975.

حافظ، ياسين طه. قصائد الأعراف، بغداد، 1974.

———. البرج، بغداد، 1976.

———. تموت الزهور تستيقظ الأفكار، بغداد، 1986.

———. قصائد السيدة الجميلة، بغداد، 1988.

حاوي، خليل. الندي والريح، بيروت، 1961.

ــــــــــ. نهر الرماد، ط 3، بيروت، 1963 (ط 1 1957) .

ــــــــــ. بيادر الجوع، بيروت، 1965.

الحجار، بسام. لأروي كمن يخاف أن يرى، بيروت، 1985.

حجازي، أحمد عبدالمعطي. مدينة بلا قلب، بيروت، 1959.

ــــــــــ. لم يبق إلا الاعتراف، بيروت، 1965.

ــــــــــ. كائنات مملكة الليل، بيروت، 1978.

حداد، قاسم. البشارة. ط 2، الكويت، 1984 (ط 1 1970).

ــــــــــ. الدم الثاني، البحرين، 1976.

ــــــــــ. القيامة، بيروت، 1980.

ــــــــــ. قلب الحب، بيروت، 1980.

ــــــــــ. الشظايا، بيروت، 1981.

ــــــــــ. النهروان، البحرين، 1988.

خازندار، وليد. أفعال المضارعة، بيروت، 1987.

الخال، يوسف. البئر، بيروت، 1958.

ــــــــــ. قصائد في الأربعين، بيروت، 1960.

ــــــــــ. الحداثة في الشعر، بيروت، 1987.

ــــــــــ. دفاتر الأيام، لندن، 1987.

الرحبي، سيف. أجراس القطيعة، باريس، 1984.

ــــــــــ. نورسة الجنون، دمشق، ب.ت.

رياض، طاهر. العصا العرجاء، عمان، 1988.

زقطان، غسان. بطولة الأشياء، بيروت، 1988.

سعيد، حامد. قراءة ثامنة، بيروت، 1972.

ــــــــــ. حرائق الحضور، بيروت، 1978.

ــــــــــ. طفولة الماء، بغداد، 1985.

السياب، بدر شاكر. المجموعة الكاملة، بيروت، 1971 (تتضمن أنشودة المطر، التي طبعت أولا في بيروت، 1960).

الشيخ جعفر، حسب. زيارة السيدة السومرية، بغداد، 1974.

ــــــــــ. عبر الحائط في المرآب، بغداد، 1977.

صائغ، يوسف. ثلاثون قصيدة، بيروت، 1954.

______. القصيدة كاف، بيروت، 1960.

______. معلقة توفيق صايغ، بيروت، 1963.

عبد الصبور، صلاح. أقول لكم، ط 2، بيروت، 1965.

______. الناس في بلادي، ط 2، القاهرة، 1962.

______. المجموعة الكاملة، بيروت، 1972.

______. شجر الليل، ط 2، بيروت، 1977.

عبدالله حسن. أذكر أني أحببت، بيروت، 1972.

العظم، صادق. الاستشراق والاستشراق معكوسا، بيروت، 1971.

عقل، سعيد. أجمل منك، بيروت، 1960.

______. المجدلية، ط 2، بيروت، 1960، (ط 1 سنة 1937).

______. كأس لخمر، بيروت، 1961.

غريب، سمير. السريالية في مصر، القاهرة، 1986.

الغزي، محمد. كتاب الماء، كتاب الجمر، تونس، 1982.

الفيتوري محمد. شرق الشمس، غرب القمر، الرباط، 1987.

قاصد، عبدالكريم. الحقائب، بيروت، 1975.

الماغوط، محمد. الآثار الكاملة، بيروت، 1973 (بما في ذلك أول أعماله، حزن في ضوء القمر، 1959، غرفة بملايين الجرذان، الفرح ليس مهنتي).

محفوظ، عصام. السيف وبرج العذراء، بيروت، 1963.

______. السريالية وتفاعلاتها العربية (دراسة)، بيروت، 1987.

مطر، محمد عفيفي. شهادة البكاء في زمن الضحك، بيروت، 1973.

______. أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، بغداد، 1986.

الملائكة، نازك. شظايا ورماد، ط 2، بيروت، 1959.

______. قرارات الموجه، بيروت، 1960.

______. قضايا الشعر المعاصر، (مقالات)، بيروت، 1962.

______. شجرة القمر، بيروت، 1968.

______. يغير ألوانه البحر، بغداد، 1977.

منصور، خيري. ظلال، بغداد، 1986.

مهدي سامي. الأعمال الشعرية، 1965-1985، بغداد، 1986 بما في ذلك: الأسئلة (1979)؛ الزوال (1981).

مُيَسر أرخان علي الناصر. سريال، حلب، 1947.

ناصر، أمجد. مديح لمقهى آخر، بيروت، 1979.

ـــ. رعاة العزلة، عمان، 1986.

الوهايبي، منصف. ألواح، تونس، 1982.

يوسف، سعدي. الأعمال الشعرية، 1952-1977، بيروت، 1979، بما في ذلك:

ـــــــ. الأخضر بن يوسف ومشاغله، (1972).

ـــــــ. الليالي كلها، (1976).

ـــــــ. الساعة الخراب، (1977).

ـــــــ. كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة، بيروت، 1978.

ـــــــ. قصائد أقل صمتا، بيروت، 1979.

ـــــــ أفكار بصوت هادئ، بيروت، 1987.

اليوسفي، محمد علي. حافة الأرض، بيروت، 1988.

(ب) دراسات نقدية واختيارات بالإنجليزية

B. English critical stgudies and anthologies

Abd al-Sabur, Salah *A journey at night*, tr. Samar Attar, Cairo, 1970.

Murder in Baghdad, tr. Khalil Samaan, Leiden, 1972.

Abdul-Hai, Mahammad *Tradition and English and American Influence in Arabic romantic poetry*, London, 1982.

Adunis *The Blood of Adonis*, tr. Samuel hazo, Pittsburgh, 1971.

The transformation of the lover, tr. S. Hazo, Ohio, 1983.

Aruri, Naseer and Ghareeb, Edmund, eds *Enemy of the Sun, poetry of Palestinian resistance*, Washington, 1970.

Asfour, John Mikhail *When the words burn an anthology of modern Arabic poetry 1945-1987*, Ontario, 1988.

al-Asmar, Fauzi *Poems from an israeli prison*, tr. and ed. Jawad Buraq *et al*. New York, 1973.

Badawi, M. M. *A critical introduction to modern Arabic poetry*, Cambridge, 1975.

al-Bayati, Adb al-Wahhab *Lilies and death*, tr. Mohamed Alwan, Baghdad, 1972.

Eye of the Sun, tr. Desmond Stewart *et al*, Copenhagen, 1978.

Love under the rain, tr. Desmond Stewar and George Masri, Madrid, 1985.

Bennani, B., ed. and tr. *Bread, bashish and moon: four modern Arab poets*, Greensboro, 1982.

Boullata, Issa, ed. and tr. *Modern Arab poets 1950-1975*, Washington, 1976.

ed. *Critical perspectives on modern Arabic literature 1945-1980*, Washington, 1980.

Boullata, Kamal, ed. *Women of the Fertile Crescent: Modern poetry by Arab women*, Washington, 1978.

Boullata, Kamal and Ghossein, Mirene, eds *The World of Rashid Hussein*, Detroit, 1979.

Darwish, Mahmud *A lover from Palestine and other other poems*, ed. and tr. W. Elmessiri, Washington, 1970.

Selected poems, tr. Ian Wedde & Fawwaz Tuqan, Cheshire, 1973.

Splinters of bone, tr. B. M. Bennani, New York, 1974.

The music of human flesh, tr. Denis Johnson-Davies, London, 1980.

Sand and other poems, tr. Rana Kabbani, London, 1986.

Elmessiri, A. W., ed. and tr. *The Palestinian wedding*, Washington, 1982.

Enani, M. M. *An anthology of new Arabic poetry*, Cairo, 1986.

Hawim Khalil *Naded in exile, the threshing floors of bunger*, tr. Adnan Haydar and Michael Beard, Washington, 1984.

al-Haydari, Buland *Songs of the tried guard*, tr. Abdullah al-Udhari, London, 1977.

Hazo, Samuel, ed. *Mundus artium*, special Arabic issue, Vol. X, No. 1 (1977).

Jayyusi, Salma Khadra *Trends and movements in modern Arabic poetry*. Vol. II, Leiden, 1977.

ed. *Modern Arabic poetry, an anthology*, New York, 1987.

ed. *Literature of modern Arabia, an anthology*, London, 1988.

Khouri, Mounah A. and Algar, hamid, tr. An anthology of modern Arabic poetry, Berkeley, 1974.

Lu'lu'a, Abdul Wahid, tr. *Modern Iraqi poetry*, Baghdad, 1989.

Megally, Shafik, tr. *Arabic poetry of resistance*: an anthology, Cairo, 1970.

Moreh, S. *modern Arabic poetry, 1800-1970*, Leiden, 1976.

Ostle, R. C., ed. *Studies in modern Arabic litterature*, Middlesex, 1976.

Stewart, Desmond *poet of Iraq: Abdul Wahab al-Bayati: an introductory essay with translations*, London, 1976.

Sulaiman, Khalid A. *Palestine and modern Arab poetry*, London, 1984.

al-Udhari, Abdillah, tr. *A Mirror for autumn: modern Arab poetry*, London, 1974.

tr. *Victims of a map*, London, 1984.

ed. and tr. *modern poetry of the Arab world*, London, 1986.

(5) بدايات الرواية العربية

(6) الرواية العربية الناضجة خارج مصر

(أ) الكتاب الذين درسوا وأعمالهم

إبراهيم، حافظ [مصر]. ليالي سطيح، 1906.

أبو شاور رشاد [فلسطين]. العشاق، 1977.

إخلاصي، وليد [سوريا]. شتاء البحر اليابس، 1965.

ــــــ. أحزان الرماد، 1979.

إدريس، سهيل [لبنان]. الحي اللاتيني، 1953، الخندق الغميق، 1958.

إسماعيل، إسماعيل فهد [الكويت]. المستنقعات الضوئية، 1972.

إسماعيل، صدقي [سوريا]. العصاة، 1964.

الأشقر، يوسف حبشي [لبنان]. لاتنبت الجذور في السماء، 1971.

أنطون، فرح [لبنان]. الحب حتى الموت، 1898.

ــــــ. الوحش، الوحش، الوحش، 1903.

ــــــ. أورشليم الجديدة وفتح العرب بيت المقدس، 1904.

ــــــ. العلم والدين والمال، 1905.

أيوب، ذو النون [العراق]. الدكتور إبراهيم، 1939.

ــــــ. اليد والأرض والماء، 1948.

ابن جلون، عبدالمجيد [المغرب]. في الطفولة، 1957.

ابن هدوقة، عبد الحميد [الجزائر]. ريح الجنوب، 1971.

بركات، حليم [سوريا/ لبنان].. ستة أيام، 1961.

ــــــ. عودة الطائر إلى البحر، 1969.

البستاني، سعيد [لبنان]. ذات الخدر، 1884.

البستاني، سليم [لبنان]. الهيام في جنان الشام، 1870.

بعلبكي، ليلى.. [لبنان]. أنا أحيا، 1964.

ـــــــ. الآلهة الممسوخة، 1965.

التازي، محمد عز الدين [المغرب]. أبراج المدينة، 1978.

الجابري، شكيب [سوريا]. نهم، 1937.

الجابري، شكيب. قدر يلهو، 1939.

ـــــــ. قوس قزح، 1946.

جبرا، جبرا إبراهيم [فلسطين].. السفينة، 1969.

ـــــــ. السفينة، 1969.

ـــــــ. البحث عن وليد مسعود، 1978.

ـــــــ. عالم بلا خرائط، 1983.

ـــــــ. الغرف الأخرى، 1986.

جبران، جبران خليل [لبنان].. الأرواح المتمردة، 1908.

ـــــــ. الأجنحة المتكسرة، 1912.

جمعة، محمد لطفي [مصر]. ليالي الروح الحائر، 1912.

حبيب، إميل [فلسطين]. سداسية الأيام الستة، 1968.

ـــــــ. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، 74/1972.

حجازي، عبد النبي [سوريا]. قارب الزمان، 1970.

ـــــــ. السنديانة، 1971.

حداد، نيقولا [لبنان]. أسيرة الحب، ب.ت.

ـــــــ. حواء الجديدة، 1906.

ـــــــ. فاتنة الإمبراطور، 1922.

حقي، محمود طاهر [مصر]. عذراء دنشواي، 1907.

حوحو، أحمد رضا [الجزائر]. غادة أم القرى، 1947.

خالد أبو بكر [السودان]. بداية الربيع، 1958.

خريف، البشير [تونس]. برق الليل، 1961.

خليفة، سحر [فلسطين]. الصبار، 1976.

خليل، بدوي عبدالقادر [السودان]. هائم على الأرض أو رسائل الحرمان، 1954.

خوري كوليت [سوريا]. أيام معه، 1959.

خوري، إلياس [لبنان]. الجبل الصغير، 1977.

خوري، نبيل [فلسطين]. حارة النصارى، 1969.

ـــــــ. الرحيل، 1969.

دباغ، غانم [العراق]. ضجة في الزقاق، 1972.

الدعاجي، علي [تونس]. جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط، 1935.

الراهب، هاني [سوريا]. المهزومون، 1961.

ـــــــ. شرخ في تاريخ طويل، 1969.

ربيع، مبارك [المغرب]. الطيبون، 1972.

الربيعي، عبدالرحمن [ ]العراق]. الوشم، 1972.

زرزور، فارس [سوريا] حسن جبل، 1969.

ـــــــ. لن تسقط المدينة، 1969.

ـــــــ. الحفاة، 1971.

ـــــــ. المذنبون، 1974.

زفزاف، محمد [المغرب]. المرأة والوردة، 1972.

زيدان، جورجي [بنان/مصر]. أرمنوسة المصرية، 1889.

ـــــــ. استبداد المماليك، 1893.

ـــــــ. الحجاج بن يوسف، 1909.

ـــــــ. شجرة الدر، 1914.

زين، أمين محمد [السودان]. لقاء عند الغروب، 1963.

سالم، جورجي [سوريا]. في المنفى، 1962.

السباعي، البكري أحمد [المغرب]. بوتقة الحياة، 1966.

السباعي، فاضل [سوريا]. ثم أزهر الحزن، 1963.

سليمان، نبيل [سوريا]. السجن، 1972.

السمان، غادة [سوريا]. كوابيس بيروت، 1976.

السيد، محمد أحمد [العراق]. جلال خالد، 1928.

الشدياق، أحمد فارس [لبنان]. الساق على الساق فيما هو الفارياق، 1855.

شنار، أمين [فسطين]. الكابوس، 1968.

الشيخ، حنان [لبنان]. حكاية زهرة، 1980.

صالح، الطيب [السودان]. موسم الهجرة إلى الشمال، 1966.

صروف، يعقوب [لبنان]. أمير لبنان، 1907.

———. فتاة الفيوم، 1908.

———. فتاة مصر، 1905.

صفدي، مطاع [سوريا]. جيل القدر، 1960.

———. ثائر محترف، 1961.

الطهطاوي، رفاعة رافع [مصر]. تخليص الإبريز في تلخيص باريز، 1834-1835.

عدوان، ممدوح [سوريا]. الأبتر، 1970.

العروي، عبدالله [المغرب]. الغربة، 1971.

عسيران، ليلى [لبنان/مصر]. عصافير الفجر، 1968.

عواد، توفيق يوسف [لبنان]. الرغيف، 1939.

———. طواحين بيروت، 1972.

غلاب، عبدالكريم [المغرب].. سبعة أبواب، 1965.

—. دفنا الماضي، 1966.

فرمان، غائب طعمة [العراق]. خمسة أصوات، 1967.

———. النخلة والجيران، 1966.

فضل، السر حسن [السودان]. من أجل ليلى، 1960.

فياض، توفيق [فلسطين]. مجموعة 778، 1974.

فيضي، سليمان (الموصلي) [العراق]. الرواية الإيقاظية، 1919.

كنفاني، غسان [فلسطين]. رجال في الشمس، 1963.

———. ماتبقى لكم،1966.

كيالي، حسيب [سوريا]. مكاتيب الغرام، 1957.

المؤقت، محمد بن عبدالله [المغرب]. الرحلة المراكشية أو مرآة المسائل الوقتية، 1929-1920.

مبارك، علي [مصري]. علم الدين، 1881-82.

مدفعي، وليد [سوريا]. غرباء في أوطاننا، 1974.

المديني، أحمد [المغرب]. زمن بين الولادة والحلم، 1976.

مرّاش، فرانسيس [لبنان]. غابة الحق، 1865.

———. در الصَّدف في غرائب الصُّدف، 1872.

المسعدي، محمود [تونس]. السد، 1955.

مصطفى، شاكر [سودان]. حتى تعود، 1959.

المنفلوطي، مصطفى لطفي [مصر]. النظرات، 1910.

منيف، عبد الرحمن [السعودية]. الأشجار واغتيال المرزوق، 1973.

———. حين تركنا الجسر، 1976.

———. شرق المتوسط، 1977.

———. النهايات، 1978.

المويلحي، إبراهيم [مصر]. مرآة العالم أو حديث موسى بن عصام، 1902.

المويلحي، محمد [مصر]. حديث عيسى بن هشام، 1907.

مينه، حنا [سوريا]. المصابيح الزرق، 1954.

———. الشراع والعاصفة، 1966.

———. الثلج يأتي من النافذة، 1969.

———. الشمس في يوم غائم، 1973.

النحوي، أديب [سوريا]. متى يعود المطر، 1960.

نصر الله إبراهيم [فلسطين]. براري الحمى، 1985.

نصر الله، إميلي [لبنان]. طيور أيلول، 1962.

———. تلك الذكريات، 1978.

نعيمة، ميخائيل [لبنان]. مذكرات الأرقش، 1949.

هيكل محمد حسين [مصر]. زينب، 1913.

وطار، الطاهر [الجزائر]. اللاز، 1974.

———. الزلزال، 1974.

———. الحوات والقصر، 1978.

———. اللاز، العشق والموت في الزمن الحراشي، 1982.

اليازجي، ناصيف [لبنان/مصر]. مجمع البحرين، 1856.

يخلف، يحيى، [فلسطين]. تفاح المجانين، ب.ت.

(ب) مصادر ثانوية هامة

لقد اضطُررنا لضيق المكان وسعة الموضوعات إلى ترك حواشي التوثيق في الفصلين الخامس والسادس. وفيما يلي قائمة تمثل أهم المصادر التي رُجع إليها.

عـامـة

(أ) عربية

أبو ناضر، موريس. الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، بيروت، 1979.

الأشتر، عبدالكريم. دراسات في أدب النكبة، دمشق، 1975.

برادة، محمد. الرواية العربية، بيروت، 1981.

حافظ، صبري. "مأساة فلسطين في الرواية العربية المعاصرة"، الآداب 4 (1964).

الخطيب، محمد كمال. المغامرة المعقدة، دمشق، 1976.

خوري، إلياس. تجربة بحث عن أفق، بيروت، 1974.

الربيعي، عبدالرحمن مجيد. الشاطئ الجديد: قراءة في كتاب القصة العربية، تونس، 1983.

سالم، جورج. المغامرة الروائية، دمشق، 1973.

السعافين، إبراهيم عبدالرحمن سعد. تطور الرواية العربية الحديثة في الشام، بغداد، 1980.

شكري، غالي. أزمة الجنس في القصة العربية، القاهرة، 1971.

———. الرواية العربية في رحلة عذاب، القاهرة، 1971.

طرابيشي، جورج. رمزية المرأة في الرواية العربية، بيروت، 1981.

———. شرق وغرب، رجولة وأنوثة، بيروت، 1977.

طرازي، فيليب دي. تاريخ الصحافة العربية، ج 1-3، بيروت، 1913؛ ج 4، بيروت، 1933.

العاني، شجاع مسلم. الرواية العربية والحضارة الأوروبية، بغداد، 1979.

عبدالله، محمد حسن. الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، 1971.

العدوان، أمينة. مقالات في الرواية العربية المعاصرة، 1979.

عطية، أحمد محمد. البطل الثوري في الرواية العربية، دمشق، 1977.

العوفي، نجيب. درجة الوعي في الكتابة، الدار البيضاء، 1980.

عياد، شكري. "الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي"، عالم الفكر، ج 3، رقم 3(أكتوبر – ديسمبر 1972)، ص 619-48.

الفيومي، إبراهيم حسين عبدالهادي. الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، عمان، 1983.

قاسم، قاسم عبده و حامد إبراهيم الهواري. الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، القاهرة، 1977.

ــــــــ. الرواية العربية: واقع وآفاق، ب.م.ن، 1981.

ماضي، شكري عزيز. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، بيروت، 1978.

محفوظ، عصام. الرواية العربية الطليعية، بيروت، 1982.

مريدن، عزيزة. القصة والرواية، دمشق، 1980.

الموسوي، محسن جاسم. الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، بغداد، 1975.

النساج، سيد حامد. بانوراما الرواية العربية الحديثة، بيروت، 1982.

هلال، محمد غنيمي. "المؤثرات الغربية في الرواية العربية"، الآداب، (مارس 1963).

(ii) باللغات الأوروبية

(ii) In European languages

Allen, Roger *The Arabic novel: an historical and critical introduction*, Syracuse, 1982.

ed. *Modern Arabic literature Library* of Literary Criticism Series, New York, 1987.

Badawi, M. M. *Modern Arabic literature and the west*, London, 1985.

Barakat, Halim I Arab novel, Georgetown, 1977.

Gibb H. A. R. *Studies on the civilization of Islam*, London, 1962.

Hafez, Sabry, "The state of the contemporary Arabic novel: some reflections", *The Literary Review*, Supplement on the Arabic Cultural Scene (June 1982), pp. 17-24.

Hartmann, M. P. *W. The Arabic press in Egypt*, London, 1899.

Hourani, Albert *Arabic thought in the Liberal Age*, London, 1962.

Monroe, James T. *The art of Badìe az-Xamãn al-hamadhãni as ìicaresque narrative*, Beirut, 1983.

Mossa, Matti *The origins of modern Arabic fiction*, Washington, 1983, pp. 147-53.

Pérès, Henri 'Le roman, le conte la nouvelle dans la littérature arabe moderne', *Annales de l'Institute des Études Orientales* 3 (1937), pp. 266 ff.; 5 (1939-41), pp. 137 ff.

'Le roman historique dans la littérature arabe', *Annales de l'Institute des Études Orientales* 15 (1957), pp. 5 ff.

Philipp, Tomas *Gurgi Zaidan, his life and thought*, Beirut and Wiesbaden, 1979.

Siddiq, Muhammad 'The contemporary Arabic novel in prespective', *World Literature Today* (Spring 1986), pp. 206-11.

Wieland, Rotraud *Das Bild der Europaer in der modern arabischen Erzahl - und Theaterliterature*, Beirut, 1980.

الجزائر

الركيبي، عبدالله. النثر الجزائري الحديث، القاهرة، 1976.

مصايف، محمد. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الجزائر، 1983.

مصر: (i) بالعربية

بدر، عبد المحسن طه. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938، القاهرة، 1963.

وادي، طه. صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة، 1980.

مصر: (ii) باللغات الأوروبية

Egypt: (ii) In European languages

Allen, Roger Hadìh Ìsã ibn *Hishãm, Al-Muwalihì's study of Egypt, during the british occupation*, Albany, 1974.

Brugram, J. *An introduction to the history pf modern Arabic literature in Egypt*, Leiden, 1984.

Elkahdem, Saad *History of the Egyptian novel: its rise early beginnings*, Frdericton, New Brunswick, 1985.

Fontaine, Jean 'Le nouveau roman égyptien 197501985", IBLA Vol. 49 no. 158 (1986), pp. 215-61.

Jad, Ali B, *Form and technique in the Egyptian novel* 1912-71, London, 1983.

Kilptrick, Hilary *The modern Egyptian novel*, London 1974.

Sakkut, Hamdi *The Egyptian novel and its main trends 1913-1952*, Cairo, 1971.

Tomiche, Nada *Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne*, Paris, 1981.

العراق

أحمد، عبدالله. نشأة القصة وتطورها في العراق، بغداد، 1979.

أمين، عبدالقادر حسن. القصص في الأدب العراقي الحديث، بغداد، 1956.

الخليلي، جعفر. القصة العراقية قديما وحديثا، بيروت، 1962.

الزجاجي، باقر جواد. الرواية العراقية وقضية الريف، بغداد، 1980.

سعيد، جميل. نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق، القاهرة، 1954.

الطالب، عمر. الاتجاهات الواقعية في الرواية العراقية، بيروت، 1971.

ـــ. الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث، النجف، 1971.

الطاهر، علي جواد. في القصص العراقي المعاصر، بيروت، 1967.

ـــ. محمود أحمد السيد، رائد القصة الحديثة في العراق، بيروت، 1969.

عز الدين، يوسف. الرواية في العراق: تطورها وأثر الفكر فيها، القاهرة، 1973.

ـــ. القصة في العراق: جذورها وتطورها، القاهرة، 1974.

لبنان: (i) بالعربية

إدريس، سهيل. «القصة التاريخية عند زيدان»، الآداب، (مارس، 1954).

ـــ. محاضرات عن القصة في لبنان، بيروت، 1957.

عطوي، علي نجيب. تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، بيروت، 1982.

نجم ، محمد يوسف. القصة في الأدب العربي الحديث في لبنان، بيروت، 1966.

لبنان: (ii) باللغات الأوروبية

Lebanon: (ii) In European languages

Accad, Evelyne *Sexuality and War: literary of the middle East*, New York, 1990.

Cooke, Miriam War's other voices, Cambridge, 1988.

Hawau, Khãlìl Khapip *Gibran: His background, character and works*, Beirut 1963.

Naimy, Nadim 'The mind and thought of Khalil Gibran', *Journal of Arabic Literature* V (1974), pp. 55-71.

Nijland, C. *Mikhaʿil Nuʿaumah, promotor of the Arabic literary revival*, Istanbul, 1975.

Siddiq, Muhammad 'Mikhail Nʿaimy as Novelist", Al-ʿArabiyya Vol. 15 nos 1 and 2 (Spr. & Aut. 1982), pp. 16-33.

Reid, Donald *The odyssey of Farah Antun*, Minneapolis, 1975.

المغرب: (i) بالعربية

حميد، لحميداني. الرواية المغربية ورؤيا الواقع الاجتماعي، الدار البيضاء، 1985.

—. في التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية، الدار البيضاء، 1986.

النساج، سيد حامد. الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، القاهرة، 1977.

المغرب: (ii) باللغات الأوروبية

Moracco (ii) In European languages

Europe: revue littéraire mensulle, 'Littérature morocaine' (June0 July, 1979).

Al-Khatìbì, 'Abd al-Kabìr Le roman magbrebin, 2nd edn., Rabat, 1970.

فلسطين: (i) بالعربية

أبو مطر، أحمد. الرواية في الأدب الفلسطيني: 1950-75، بيروت، 1980.

صالح، فخري. في الرواية الفلسطينية، بيروت، 1985.

عاشور، رضوى. الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسات في أعمال غسان كنفاني، بيروت، 1977.

وادي، فاروق. ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميلي حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، عكا، 1981.

ياغي، عبدالرحمن. في الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعدها، الكويت، 1983.

—. حياة الأدب الفلسطيني الحديث أول النهضة حتى النكبة، بيروت، 1986.

اليوسف، يوسف. «غسان كنفاني روائياً»، المعرفة 173 (1976).

فلسطين: (ii) باللغات الأوروبية

Palestine: (ii) In European languages:

Camera d'Affitto, Isabella 'Simbolo realta in Gassan Kanafani', Studi in memoria di Maria Nalino, Rome, 1984, pp. 33-40.

Siddiq, Muhammad Man is a cause: political consciousness and the fiction of Ghassan Kanafani, Seattle, 1984.

السودان: (i) بالعربية

سلام، محمد زغلول. القصة في الأدب السوداني الحديث، القاهرة، 1970.

السودان: (ii) بالإنجليزية

Sudan: (ii) In English

Amyuni, Mona Takieddine, ed. Tayeb Salih's Season of migration to the north: a casebook, Beirut, 1985.

سوريا: (i) بالعربية

ابن ذريل، عدنان. أدب القصة في سورية، دمشق، ب.ت.

ـــ. الرواية العربية السورية، دمشق، 1973.

الخطيب، حسام. الرواية السورية في مرحلة النهوض، القاهرة، 1975.

ـــ. الرواية تحت المجهر: دراسات نهوض الرواية في سوريا، دمشق، 1983.

ـــ. سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، القاهرة، 1972.

الخيالي، سامي. الأدب العربي المعاصر في سوريا 1850-1950، القاهرة، 1968.

الفيصل، سمر روحي. ملامح في الرواية السورية، دمشق، 1979.

لوقا، إسكندر. الحركة الأدبية في دمشق 1800–1917، دمشق، 1976.

مصطفى، شاكر. القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية، القاهرة، 1957.

سوريا: (ii) بالإنجليزية

Syria: (In English)

Gouryh, Admer 'The fictional world of Walîd Ikhlâsì,World Literature Today Vol. 58 (1964), pp. 23-7.

تونس (i) بالعربية

إبراهيم، رضوان. التعريف بالأدب التونسي، تونس، 1977.

الجابري، محمد صالح. القصة التونسية: نشأتها وروادها، تونس، 1975.

عاشور، محمد الفاضل. الحركة الفكرية والأدبية في تونس، تونس، 1972.

تونس: (ii) باللغات الأوروبية

Tunis: (ii) In European languages

Fontaine, Jean 20 ans de littérature tunisienne 1956-1975, Tunis, 1977.

Aspects de la littérature tunisieneen 1975-1983, Tunis n.d.

Ghāzì, Ferid Le roman et la nouvelle en Tunisie, Tunis, 1970.

Ostle, Robin 'Mahmud al-Mas[c]adì and Tunisia's "Lot Generation" ', Journal of Arabic Literature, Vol. 8 (1977). pp. 135-66.

(7) القصة المصرية من زينب حتى أوائل الثمانينيّات

(أ) الرواية وأنواع أخرى من الفن القصصي

إبراهيم، جميل عطية. أصيلة، دمشق، 1980.

إبراهيم، صنع الله. تلك الرائحة، القاهرة، 1966؛ النسخة الممنوعة رقابيا، القاهرة، 1969؛ النسخة الأصلية أعيد طبعها 1986.

ــ نجمة أغسطس، دمشق، 1974.

أبو النجا، أبو المعاطي. العودة إلى المنفى، القاهرة، 1969.

أبو حديد، محمد فريد. ابنة المملوك، القاهرة، 1926.

ــ أزهار الشوك، القاهرة، 1948؛ مع تعديلات طرأت على النهاية 1953، 1961.

إدريس، يوسف. قصة حب، القاهرة، 1956.

ــ قاع المدينة، لقاهرة، 1957.

ــ الحرام، القاهرة، 1959؛ النسخ المعدلة 1965، 1970.

ــ العيب، القاهرة، 1962.

ــ البيضاء، بيروت، 1970.

الأسواني، عبدالوهاب. سلمى الأسوانية، القاهرة، 1968.

تيمور، محمد. الشباب الضائع، القاهرة، 1922 (في وميض الروح).

ــ نداء المجهول، القاهرة، 1940.

ــ كليوباطرا في خان الخليلي، القاهرة، 1946.

ــ سلوى في مهب الريح، القاهرة، 1947.

ــ إلى اللقاء أيها الحب، القاهرة، 1959.

حسين، طه. الأيام، قسم 1، القاهرة، 1929.

ــ أديب، القاهرة، 1935.

ــ دعاء الكروان، القاهرة، 1934.

ـــ. شجرة البؤس، القاهرة، 1944.

حقي، يحيى. قنديل أم هاشم، القاهرة، 1944.

ـــ. صح النوم، القاهرة، 1956.

الحكيم، توفيق. عودة الروح، القاهرة، 1933.

ـــ. يوميات نائب في الأرياف، القاهرة، 1937.

ـــ. عصفور من الشرق، القاهرة، 1938.

ـــ. الرباط المقدس، القاهرة، 1945.

خراط، إدوار. رامه والتنين، القاهرة، 1979.

دياب، محمود. الظلال في الجانب الآخر، القاهرة، 1964.

ـــ. أحزان مدينة. طفل في الحي العربي، القاهرة، 1971.

الزيات، لطيفة. الباب المفتوح، القاهرة، 1960.

الشرقاوي، عبدالرحمن. الأرض، القاهرة، 1954؛ النسخة المعدلة، 1968.

ـــ. القلوب الخالية، القاهرة، 1957.

ـــ. الشوارع الخلفية، القاهرة، 1958.

ـــ. الفلاح، القاهرة، 1968.

عبدالحكيم، شوقي. أحزان نوح. القاهرة، 1964.

ـــ. دم ابن يعقوب، القاهرة، 1967.

ـــ. الطوق والأسورة، القاهرة، 1975.

عطية، نعيم. المرآة والمصباح، القاهرة، 1968.

العقاد، عباس محمود. سارة، القاهرة، 1938.

عوض، لويس. العنقاء أو تأريخ حسن المفتاح، القاهرة، 1966.

غانم، فتحي. الجبل، القاهرة، 1959.

ـــ. الرجل الذي فقد ظله، القاهرة، 1961.

ـــ. زينب والعرش، القاهرة، 1976.

الغيطاني، جمال. الزيني بركات، دمشق، 1974.

ـــ. وقائع حارة الزعفراني، القاهرة، 1976.

ـــ. الرفاعي، القاهرة، 1978.

قاسم، عبد الحكيم. أيام الإنسان السبعة، القاهرة، 1969.

ـــ. محاولة للخروج، بيروت، 1980.

ـــ. قدر الغرف المقبضة، القاهرة، 1982.

قاسم، محمد خليل. الشمندورة، القاهرة، 1968.

القعيد، محمد يوسف. الحداد، القاهرة، 1969.

ـــ. أخبار عزبة المنسي، القاهرة، 1971.

ـــ. البيات الشتوي، القاهرة، 1974.

ـــ. يحدث في مصر الآن، القاهرة، 1977.

ـــ. الحرب في بر مصر، بيروت، 1978.

كامل، عادل. مليم الأكبر، القاهرة. 1944.

ـــ. ملك من شعاع، القاهرة، 1945.

لاشين، محمود طاهر. حواء بلا آدم، القاهرة، 1934.

المازني، إبراهيم عبد القادر. إبراهيم الكاتب، القاهرة، 1931.

ـــ. إبراهيم الثاني، القاهرة، 1943.

ـــ. عود على بدء، القاهرة، 1943.

ـــ. ثلاثة رجال وامرأة، القاهرة، 1944.

محفوظ، نجيب. عبث الأقدار، 1939.

ـــ. رادوبيس، القاهرة، 1943.

ـــ. كفاح طيبة، القاهرة، 1944.

ـــ. خان الخليلي، القاهرة، 1945.

ـــ. القاهرة الجديدة، القاهرة، 1946.

ـــ. زقاق المدق، القاهرة، 1947.

ـــ. السراب، القاهرة، 1949.

ـــ. بداية ونهاية، القاهرة، 1951.

ـــ. بين القصرين. القاهرة، 1956.

ـــ. السكرية، القاهرة، 1957.

ـــ. قصر الشوق، القاهرة، 1957.

ـــ. اللص والكلاب، القاهرة، 1961.

ـــ. السمان والخريف، القاهرة، 1962.

ــ الطريق، القاهرة، 1964.

ــ الشحاذ، القاهرة، 1965.

ــ ثرثرة فوق النيل، القاهرة، 1966.

ــ أولاد حارتنا، بيروت، 1967.

ــ ميرامار، القاهرة، 1967.

ــ المرايا، القاهرة، 1972.

ــ الكرنك، القاهرة، 1974.

ــ حضرة المحترم، القاهرة، 1975

ــ حكايات حارتنا، القاهرة، 1975.

ــ قلب الليل، القاهرة، 1975.

ــ ملحمة الحرافيش، القاهرة، 1977.

مرسي، صالح. زقاق السيد البلطي، القاهرة، 1963.

مكاوي، سعد. السائرون نياما، القاهرة، 1965.

موسى، صبري. فساد المكينة، القاهرة، 1973.

هيكل، محمد حسين. زينب، القاهرة، 1913.

هيكل، محمد حسين. هكذا خلقت، القاهرة، 1955.

(ب) مصادر عربية ثانوية

الآداب، السنة 28، الأعداد 2 و 3، فبراير – مارس 1980، والأعداد 4 و5، أبريل – مايو 1980؛ والأعداد التي خصصت لمؤتمر فاس عن الرواية العربية الجديدة.

بدر، عبدالمحسن طه. الروائي والأرض، القاهرة، 1971.

بدر، عبدالمحسن طه. تطور الرواية العربية في مصر، 1870-1938، القاهرة، 1963.

الخراط، إدوار. «على سبيل التقديم»، الكرمل (قبرص) 14، (1984) ص 5-14 عدد خاص عن الأدب المصري المعاصر).

دوارة، فؤاد. في الرواية المصرية، القاهرة، ب.ت.

الراعي، علي. دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، 1964.

سالم، جورجي. المغامرة الروائية. دراسات في الرواية العربية، دمشق، 1973.

سرور، حسن وطه وادي. «ببيليوغرافيا عن الرواية المصرية من البداية وحتى 1987»، القاهرة 88 (15 أكتوبر 1988)، ص 58-66.

سومخ، ساسون. لغة القصة في أدب يوسف إدريس، أكرا، 1984.

السيد، شفيع. اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967، القاهرة، 1978.

الشاروني، يوسف.«آثار التطور الاجتماعي على تطور الأشكال الفنية في القصة المصرية الحديثة»، أوراق 2 (1979)، ص 51-73.

شكري، غالي. المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ط 2، القاهرة، 1970.

طرابيشي، جورج. شرق وغرب. رجولة وأنوثة، بيروت، 1977.

العالم، محمد أمين. تأملات في عالم نجيب محفوظ، القاهرة، 1970.

عياد، محمد شكري. «الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي»، عالم الفكر III، 3 (أكتوبر - ديسيمبر 1972)، ص 619-648.

القط، عبدالحميد عبدالعظيم. بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، القاهرة، 1982.

القط، عبدالحميد عبدالعظيم. يوسف إدريس والفن القصصي، القاهرة، 1980.

ماریاخ، عميكاه 'رواية زينب من الوجهة الفنية'، الكرمل (حيفا) 7 (1986)، ص 185-202.

موسى، فاطمة. في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، 1972.

النساج، سيد حميد. بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط 2، القاهرة، 1985.

وادي، طه. صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط 3، القاهرة، 1984.

وادي، طه. مدخل إلى تأريخ الرواية المصرية 1905-1952، القاهرة، 1972.

(جـ) مصادر ثانوية في اللغات الأخرى

C. Secondary sources in other languages

Allen Roger 'Some recent works of Najìb Mahfuz: A critical analysis', *Journal of the American Research Center in Egypt* XVI (1997), pp. 101-10.

TheArabic novel: an historical and critical introduction, manchester, 1982.

Amo, Mercedes del 'Apriximación a la novela rigipcia de entreguerras', *Miscelanea de Estudios Árbes* y Hebráicos (Granada) XXXII-XXXIII, 1 (1984-1985), pp. 7-36/

'Una panorámica de la novela egipcia desde la Segunda Guerra Mundial a la Revolución de 1952' in *Homenaje al Prof. Dario Cabanelas Rodriguez* O. F. M. *con motive de su LXX aniversario*, Granada, 1987, vol. II, p. 9-27.

'Bibliografia sobre la narrativa egipcia moderna (1975-1985)', JAL XVIII (1987), pp. 133041.

Badawi, M. M. *Modern arabic literature and the west,* London, 1985.

Draz, Céza Kassem 'In quest of new narrative forms. Irony in the works of four Egyptian writers:, JAL XXI (1981), pp. 59.

Fontair, Jean 'Le nouveau égyptien 1975-1985', *IBLA* 49 no. 158 (1986), pp. 215-62.

Francis, Raymond *Taha Hussein romancier*, Cairo, n.d.

Gabalawy, Saad el-*Three poineering Egyptian nouvels*, Fredericton, New Brunswick, 1986.

Hafez, Sabry 'The Egyptian novel in the sixties', *JAL* VII (1976), pp. 68-84.

Hoek, Albert-jan van 'al-Harām: Drie Verkenningen' (al-Harām; Three explorations), unpublished deoctoraalscritie, Nijimegen, 1988.

Jad, Ali B. *From and texhnique in the Egyptian novel 1912-1971*, London, 1983.

Kilpatrick, Hilary The modern Egyptian novel, London, 1974.

'Egyptian novels and Arabic literary tradition', *Processdings of the 14th Congress of the Union Européenne* des Arabisants et Islamisants, Budapest, 1988 (forthcoming)

Kirpichchenko, V. N. *Sovremennaya egipetskaya proza 60-70e gody* comtemporary Egyptian Prose of the '605 and'705), Moscow, 1986.

Mehrez, Samia 'Al-Zayni Barakāt: Narrative as strategy', Arab *Studies Quaterly 8*, 2 (spring 1986), pp. 120-42.

Moussa- Mahmoud, Fatna *The Arabic novel in Egypt, 1914-1970*, Cario, 1973.

Peled, Mattityahu *Religion, my own. The literary works of Najib mahfuz*, New Brunswick and London, 1983.

Sakkut, Hamdi *The Egyptian novel and iots main trends from 1913 to 1952*, Cairo, 1971.

Somekh, Sasson *The changing rhythm. A study of Najib Mahfuz's novels*, Leiden, 1973.

Tomiche, Nada, '*Le roman égyprien arès* 1973... Sa place dans le monde arabe et l'image qu'en reçoit l'Occident', *Annales Islamologiques* XV (1979). pp. 399-419.

Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte modernne paris, 1981.

Vial, Charles 'Contribution à l'étude du roman et de la nouvelle en Egypte des origines a 1960". *Revue de l'Occident musulman et de la Mediterranée* 4 (1967), pp. 133-74.

'Reflets d'une sociéte: I. La littérature' in M.C. Aulas *et al.* (eds) *L'Egypte d'aujourd'hui. Permanence et changements 1805-1976*, Paris, 1977, pp. 305-330.

Le personnange de la femme dans le roman et la novvelle en Egypte de 1914a 1960, Damascus, 1979.

Walther, W. 'Literature als Zietdokument - ᶜAbd ar-Rahman as Sasqâwis Roman al-Fallāh', in Fritz Gruner (ed). Literaturen Asiens und Afrikas. Thepretische Probleme, berlin, 1981, pp. 297-303.

Wielandt, Rotraud Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl-und Theaterliterature, Beirut, 1980.

Das erzählerische Frühwerk mahmud Taymurs, Beitrag zu einen Archiv de modern arabischen Literature, beirut, 1983.

Green, A. H,. ed. In quest of an Islamic humanism: studies in memory of Mu=hammad al-Nowaihim Cairo, 1984.

Mazyad, A. M. H. Ahmed Amin (Cairo 1886-1945), advocate of social and literary reform in Egypt, Leiden 1963.

Ostle, Robin, ed. Studies in modern Arabic literature, Warminster, 1975.

Semah, David four Egyptian literary citics, Leiden, 1974.

Tahar, Meftah Taha Husain: sa crituque literaire et ses sources francais, Tunis, 1976.

(8) القصة العربية القصيرة

(أ) مجموعات القصص القصيرة

جاء ذكر المؤلفين في القائمة طبقا لترتيبهم الألفبائي، وذكر مجموعاتهم القصصية القصيرة تبعا لتسلسلها التاريخي. أمّا التاريخ الذي يلي اسم الكاتب فيشير إلى تاريخ ميلاده. وعندما يكون تأريخ نشر المجموعة القصصية غير معروف سيوضع رمز ب.ت. (بدون تأريخ)، يليه التأريخ المفترض موضوعا بين معقوفتين [...]، يتبعها علامة استفهام ؟ إذا كان يساور الباحث شك في صحة ذلك التأريخ المفترض.

أباظة، ثروت (1926، مصر). الأيام الخضراء، القاهرة، 1960؛ ذكريات بعيدة، القاهرة، 1964؛ هذه اللعبة، القاهرة، 1967؛ حين يميل الميزان، القاهرة، 1970؛ السباحة في الرمال، بيروت، 1975.

أبو النجا، محمد أبو المعاطي (1931، مصر). فتاة في المدينة، بيروت، 1960؛ الابتسامة الغامضة، القاهرة، ب.ت. [1963]؛ الناس والحب، بيروت، 1966؛ الوهم والحقيقة، القاهرة، 1974؛ الجميع يربحون الجائزة، القاهرة، 1984.

أبو الهيجاء، نواف (1938، فلسطين). والخيبة أيضا، دمشق، 1965؛ الضرب في الرأس، دمشق، 1966؛ ممرات مضيئة إلى أحلام الفلسطيني، بيروت، 1971؛ إن كنت الليلة وحيدا، بغداد، 1978.

أبو رية، يوسف (1955، مصر). الضحى العالي، القاهرة، 1985.

أبو شاور، رشاد (1942، فلسطين). ذكرى الأيام الماضية، بيروت، 1970؛ بيت أخضر ذو سقف قرميدي، بغداد، 1974؛ أشجار لاتنمو على الدفاتر، بيروت، 1975؛ مهر البراري، بيروت، 1977؛ بزة من أجل ذكرى مريم، بيروت، 1981.

أبو شبكة، إلياس (1903-47، لبنان). طاقات زهور، بيروت، 1927.

أبو شنب، عادل (1931، سوريا). عالم ولكنه صغير، دمشق، 1956؛ زهرة استوائية في القطب، دمشق، 1961؛ الثوار مروا ببيتنا، دمشق، 1963؛ أحلام ساعة الصفر، دمشق، 1973؛ الآس الجميل، دمشق، 1979.

أبو غنيمة، صبحي (سوريا). أغاني الليل، دمشق، 1922.

أحمد، عبدالحميد (1942، إمارات). البيدار، بيروت، 1987.

أحمدي، كاظم الـ (1944، عراق). هموم شجرة البمبر، بغداد، 1975؛ طائر الخليج، بغداد، 1976؛ غناء الفواخت، بغداد، 1980؛ شواهد الأزمنة، بغداد، 1986.

إخلاصي، وليد (1935، سوريا). قصص، بيروت، 1963؛ شتاء البحر اليابس، بيروت، 1965؛ دماء في الصبح الأغبر، بيروت، 1968؛ زمن الهجرات القصيرة، دمشق، 1970؛ الطين، بيروت، 1971؛ الدهشة في العيون القاسية، دمشق، 1972؛ التقرير، دمشق، 1974؛ الأعشاب السوداء، دمشق، 1980؛ يا شجرة يا، طرابلس، ليبيا، 1981؛ خان الورد، دمشق، 1983.

إدريس، سهيل (1924، لبنان). أشواق، بيروت، 1947؛ نيران وثلوج، بيروت، 1948؛ كلهن نساء، بيروت، 1949؛ الدمع المر، بيروت، 1956.

إدريس، يوسف (1927-91، مصر). أرخص ليالي، القاهرة، 1954؛ جمهورية فرحات، القاهرة، 1956؛ البطل، القاهرة، 1957؛ أليس كذلك، القاهرة، 1957؛ حادثة شرف، بيروت، 1958؛ آخر الدنيا، القاهرة، 1961؛ العسكري الأسود، القاهرة، 1962؛ لغة الآي آي، القاهرة، 1965؛ النداهة، القاهرة، 1969؛ بيت من لحم، القاهرة، 1961؛ أنا سلطان قانون الوجود، القاهرة، 1980؛ اقتلها، القاهرة، 1982؛ العتب على النظر، القاهرة، 1987.

إدلبي، ألفت عمر الـ (1912، سوريا). وداعا يا دمشق، دمشق، 1952؛ قصص شامية، دمشق، 1954؛ قصص عربية، دمشق، 1956؛ ويضحك الشيطان، دمشق، 1970؛ عصي الدمع، دمشق، 1976.

أذرع، الشريف الـ (جزائر). ما قبل البعد، الجزائر، 1978.

أرناؤوط، معروف الـ (سوريا). فاطمة البتول، دمشق، 1942.

إسحاق، مليحة (1925، عراق). عقلي دليلي، بيروت، 1958؛ ليالي ملاح، القاهرة، 1950؛ رائعة، القاهرة، 1952.

إسماعيل، إسماعيل فهد (1940، كويت). البقعة الداكنة، بيروت، 1965؛ الأقفاص واللغة المشتركة، بيروت، 1974.

إسماعيل، صدقي (1924-72، سوريا). الله والفقر، دمشق، 1970.

أشقر، يوسف حبشي الـ (لبنان). طعم الرماد، بيروت، 1953؛ ليل الشتاء، بيروت، ب.ت.

أصلان، إبراهيم (1935، مصر). بحيرة المساء، القاهرة، 1971؛ يوسف والرداء، القاهرة، 1987.

أليكسان، جان (1933، سوريا). نداء العرض، القامشلي، سوريا، 1955؛ نهر من الشمال، دمشق، ب.ت. [1963]؛ الحدود والأسوار، دمشق، 1972؛ المعادة، بغداد، 1972؛ جدار في قرية أمامية، دمشق، 1978؛ الحوت والزورق، دمشق، 1981.

أمير،ديزي الـ (1935، عراق). البلد البعيد الذي نحب، بيروت، 1964؛ تعود الموجة، بيروت، 1969؛ البيت العربي السعيد، بيروت، 1975؛ في دوامة الحب والكراهية، بيروت، 1979؛ وعود للبيع، بغداد، 1981؛ على لائحة الانتظار، بغداد، 1988.

إيراني، محمود سيف الدين الـ (1914-74، فلسطين). أول الشوط، يافا، 1937؛ مع الناس، عمان، 1956؛ ما أقل الثمن، عمان، 1962؛ قطار الليل، بيروت، 1973؛ متى ينتهي الليل، عمان، 1965.

أيوب، ذو النون (1908-88، عراق). رسل الثقافة، بغداد، 1937؛ الضحايا، بغداد، ب.ت. [1938]؛ صديقي، بغداد، 1938؛ وحي الفن، بغداد، 1938؛ برج بابل، بغداد، 1939؛ الكادحون، الموصل، 1939؛ العقل في محنة، الموصل، 1940؛ حميات، بغداد، 1941؛ الكارثة الشاملة، بغداد، 1945؛ عظمة فارغة، بيروت،

ب.ت. [1948] ؟؛ قلوب ظمأى، بغداد، 1950؛ صور شتى، بغداد، 1954؛ الرسائل المنسية، بغداد، ب.ت. [1955]؛ قصص من فينا، بغداد، 1957؛ على الأرض السلام، بغداد، 1972.

أيوب، محفوظ، (1934، سوريا). محاورات المساء، دمشق، 1971.

باخشوين، عبدالله (1953، سعودية). الحفلة، جدة، 1985.

باذيب، علي (يمن). ممنوع الدخول، عدن، ب.ت. [1968].

باوزير، عبدالله سالم (يمن). الرمال الذهبية، عدن، 1965؛ ثورة البركان، عدن، 1968.

بحرة، نصر الدين الـ (1934، سوريا). هل تدمع العيون، دمشق، 1957؛ أنشودة المروض الهرم، دمشق، 1972؛ رامي الجمار، دمشق، 1974.

بدوي، محمود الـ (1908-86، مصر). الرحيل، القاهرة، 1935؛ رجل، القاهرة، 1936؛ فندق الدانوب، القاهرة، 191؛ الذئاب الجائعة، القاهرة، 1944؛ العربة الأخيرة، القاهرة، 1948؛ حدث ذات ليلة، القاهرة، 1953؛ عذراء الليل، القاهرة، 1956؛ الأعرج في الميناء، القاهرة، 1958؛ الزلة الأولى، القاهرة، 1959؛ غرفة على السطح، القاهرة، 1960؛ ليلة في الطريق، القاهرة، 1962؛ زوجة الصياد، القاهرة، ب.ت. [1962]؛ حارس البستان، القاهرة، ب.ت. [1963]؛ عذراء ووحش، القاهرة، 1963؛ الجمال الحزين، القاهرة، ب.ت. [1963]؛ مساء الخميس، القاهرة، 1966؛ صقر الليل، القاهرة، 1971؛ عذراء وليل، القاهرة، 1975؛ الباب الأكبر، القاهرة، 1977.

برادة، محمد 1938، (مغرب). سلخ الجلد، بيروت، 1979.

بركات، حليم (1936، سوريا). الصمت والمطر، بيروت، 1958.

بريك، سميرة (1935، سوريا). أحزان شجر الليمون، بيروت، 1979.

بساطي، محمد الـ (1938، مصر). الكبار والصغار، القاهرة، 1964؛ حديث من الطابق الثالث، القاهرة، 1970؛ أحلام رجال قصار العمر، القاهرة، 1979؛ هذا ما كان، القاهرة، 1988.

بستاني، فؤاد أفرام الـ (لبنان). على عهد الأمير، بيروت، 1927.

بصري، مير (1911، عراق). رجال وظلال، بغداد، 1955؛ نفوس ظامئة، بغداد، 1966.

بعلبكي، ليلى (1936، لبنان). سفينة حنان إلى القمر، بيروت، 1965.

بغدادي، شوقي (1928، سوريا). حين يبصق دما، بيروت، 1954؛ بيتها في سفح الجبل، دمشق، 1978.

بقالي، أحمد عبدالسلام (1930، مغرب). قصص من المغرب، القاهرة، 1944؛ الفجر الكاذب، بيروت، 1964؛ يد المحبة، الرباط، 1970؟.

بقصمي، ثريا الـ (1944، كويت). العرق الأسود، الكويت، 1977؛ السدرة، الكويت، 1988.

بقطاش، مرزاق (جزائر). جراد البحر، الجزائر، 1976.

بكر، سلوى (195؟، مصر). زينات في جنازة العريس، القاهرة، 1986؛ مقام عطية، القاهرة، 1987؛ عن الروح التي سرقت تدريجيا، القاهرة، 1989.

بلبول، يعقوب، (1920، عراق). الجمرة الأولى، بغداد، 1938.

بلعاوي، حكم (1946، فلسطين). موال الأرض، بيروت، 1976؛ دفاعا عن الشمس، تونس، 1977.

بناني، أحمد (1918-78، مغرب). فاس في سبع قصص، الرباط، 1968.

بنت الشاطئ (1912، مصر). سر الشاطئ، القاهرة، 1952؛ امرأة خاطئة، القاهرة، 1958؛ صور من حياتهن، القاهرة، 1959.

بنجلون، عبد المجيد (1919-81، مغرب). وادي الدماء، الرباط، ب.ت؛ لولا الإنسان، الرباط، 1972.

بنعبدالله، عبدالعزيز (1920، مغرب). شقراء الريف، الرباط، ب.ت.

بنونة، خناثة (1943، مغرب). ليسقط الصمت، الدار البيضاء، 1967؛ النار والاختيار، الرباط، 1968؛ الصورة والصوت، الدار البيضاء، 1975؛ العاصفة، بغداد، 1977؛ الغد والغضب، الدار البيضاء، 1981.

بني، وصفي الـ (1915–83 سوريا). في قلب الغوطة، بيروت، 1954.

بوزفور، أحمد (مغرب). النظر في الوجه العزيز، الدار البيضاء، 1983.

بُوعلُّو، محمد إبراهيم (1936، مغرب). السقف، الدار البيضاء، 1970؛ الفارس والحصان، الدار البيضاء، 1975.

بيدس، إميل خليل (فلسطين). قبقبة الباطل، بيروت، 1952؛ حتى الثمالة، بيروت، ب.ت.

بيدس، خليل (1876-1949، فلسطين). مسارح الأذهان، القاهرة، 1924.

بيدس، رياض (فلسطين). المسلك، القدس، 1985؛ الريح، نيقوسيا، قبرص، 1987.

تازي، محمد عز الدين الـ (1948، مغرب). أوصال الشجر المقطوعة، الرباط، 1975؛ أبراج المدينة، بغداد، 1978؛ النداء بالأسماء، بيروت، 1981.

تامر، زكريا (1931، سوريا). صهيل الجواد الأبيض، بيروت، 1960؛ ربيع في الرماد، دمشق، 1963؛ الرعد، دمشق، 1970؛ دمشق الحرائق، دمشق، 1973؛ النُّمور في اليوم العاشر، دمشق، 1978.

تقي الدين، خليل (لبنان). عشر قصص، بيروت، 1937؛ الإعدام، بيروت، 1940؛ خواطر ساذج، بيروت، ب.ت.

تقي الدين، سعيد (لبنان). الثلج الأسود، بيروت، 1946؛ موجة نار، بيروت، 1948؛ غابة الكافور، بيروت، 1951.

تكبالي، خليفة الـ (ليبيا). الأعمال الكاملة، تونس، 1976.

تكرلي، فؤاد (1927، عراق). الوجه الآخر، بغداد، 1960؛ و1982.

توفيق، سحر (مصر). أن تنحدر الشمس، القاهرة، 1985.

توفيق، حبيب (1909-74، مصر). الربيع، القاهرة، 1934؛ مديحة، القاهرة، ب.ت. [1936]؛ في دنيا العدم، القاهرة، 1945؛ أطياف الفن، القاهرة، 1948.

تونجي، محمد الـ (سوريا). عذارى وموسمات، حلب، 1954؛ تعالَ نرقص، دمشق، 1958.

تيمور، محمد (1892-1921، مصر). وميض الروح، القاهرة، 1922.

تيمور، محمود (1894-1973، مصر). الشيخ جمعة، القاهرة، 1925؛ عم متولي، القاهرة، 1925؛ الشيخ سيد

فرعون الصغير، القاهرة، 1939؛ مكتوب على الجبين، القاهرة، 1941؛ بنت الشيطان، القاهرة، 1944؛ شفة غليظة، القاهرة، 1946؛ خلف اللثام، القاهرة، 1948؛ إحسان لله، القاهرة، 1949؛ كل عام وأنتم بخير، القاهرة، 1950؛ شباب وغانيات، القاهرة، 1951؛ أبو الشوارب، القاهرة، 1953؛ زامر الحي، القاهرة، 1953؛ أبو علي الفنان، القاهرة، 1954؛ ثائرون، القاهرة، 1955؛ دنيا جديدة، القاهرة، 1957؛ نبوت الغفير، القاهرة، 1958؛ تمر حنه عجب، القاهرة، 1958؛ أنا القاتل، القاهرة، 1962؛ انتصار الحياة، القاهرة، 1963؛ البارونة أم أحمد، القاهرة، 1967؛ حكايات أبو عوف، القاهرة، 1969، بنت اليوم، القاهرة، 1971.

جابري، محمد صالح (تونس). الرخ يجول في الرقعة، تونس، 1978؛ كيف لا أحب النهار، تونس، 1979.

جاد الحق، يوسف (1930، فلسطين). أشرقت الشمس، القاهرة، 1960؛ النافذة المغلقة، دمشق، 1964؛ سنلتقي ذات يوم، القاهرة، 1969.

جبرا، جبرا إبراهيم (1919، فلسطين). عرق وقصص أخرى، بيروت، 1956.

جبران، جبران خليل (1883-1931، لبنان). عرائس المروج، بيروت، 1906؛ الأرواح المتمردة، بيروت، 1908.

جبور، زهير (1948، سوريا). الحلم، دمشق، 1978؛ الورد الآن والسكين، دمشق، 1979؛ الوقت، دمشق، 1981؛ حصار الزمن الأخير، دمشق، 1984.

جبير، عبده (1950، مصر). فارس، على حصان من الخشب، القاهرة، 1976؛ الوداع تاج من عشب، القاهرة، 1985.

جفري، عبدالله (1938، سعودية). حياة جائعة، الرياض، 1963؛ الجدار الآخر، الرياض، 1971؛ الظمأ، الرياض، 1981.

جمعان، عبدالله (1938، سعودية). بنت الوادي، الرياض، 1970؛ رجل على الرصيف، الرياض، 1977.

جنداري، محمد (1939، عراق). أعوام الظما، بغداد، 1969؛ الحصار، بغداد، 1978؛ حالات، بغداد، 1984.

جندي، أنعام الـ (لبنان). الشعب هو القائد، صيدا، 1954.

جندي، سعيد الـ (سوريا). مرة في العمر، عمان، 1955؛ الله والشيطان، دمشق، ب.ت.؛ أبو حنون، دمشق، 1959.

حاتم، دلال (1931، سوريا). الدخول من الباب الضيق، دمشق، ب.ت.

حازمي، حجاب الـ (1945، سعودية). وجوه من الريف، الرياض، 1981.

حبيبي، إميل (1922، فلسطين). سداسية الأيام الستة، القدس، 1968.

حبيبي، محمد عزيز الـ (1923، مغرب). العض على الحديد، تونس، 1969.

حجاوي، زكريا الـ (1914-76، مصر). نهر البنفسج، القاهرة، 1956.

حداد، عبد المسيح (1881-1950، سوريا). حكايات مهاجر، نيويورك، 1921.

حربي، محمد حسن الـ. حكايات قبيلة ماتت، بيروت، 1987.

حسون، علي محمد (1951، سعودية). حصة زمن، الرياض، 1976، حوار تحت المطر، الرياض، 1982.

حسونة، محمد أمين (1908-58؟، مصر). الورد الأبيض، القاهرة، 1933.

حسين، حسين علي (1950، سعودية). الرحيل، الرياض، 1978؛ ترنيمات الرجل المطارد، الرياض، 1983؛ طابور المياه الحديدية، الرياض، 1985؛ كبير المقام، القاهرة، 1987.

حسين، طه (1889-1973، مصر). المعذبون في الأرض، القاهرة، 1949.

حقي، بديع (1922، سوريا). التراب الحزين، دمشق، 1961؛ حين تتمزق الظلال، دمشق، ب.ت.

حقي، يحيى (1905، مصر). قنديل أم هاشم، القاهرة، 1944؛ دماء وطين، القاهرة، 1955؛ أم العواجز، القاهرة، 1955؛ عنتر وجولييت، القاهرة، ب.ت. [1961]؛ سارق الكحل، القاهرة، 1984؛ الفراش الشاغر، القاهرة، 1986.

حكيم، توفيق الـ (1898-1987، مصر). أهل الفن، القاهرة، 1934؛ عهد شيطان، القاهرة، 1987؛ قصص توفيق الحكيم، 5 أجزاء، القاهرة، 1939-49؛ ليلة الزفاف، القاهرة، ب.ت؛ شجرة الحكم، القاهرة، 1953؛ أرني الله، القاهرة، ب.ت. [1954]؛ عوالم الفرح، القاهرة، 1958؛ أنا والقانون والفن، القاهرة، 1973.

حكيم، عبد الجبار الـ (1937، عراق). المواجهة وأحلام الصغار، بغداد، 1974.

حلاق، عبدالله يوركي (1911، سوريا). الزفرات، حلب، 1933.

حناوي، فاطمة (1949، سعودية). أعماق بلاء بحّار، جدة، 1975؟؛ الرجل الظل، جدة، 1983؟.

حوحو، أحمد رضا (جزائر). صاحبة الوحي، قسنطينة، 1954؛ نماذج بشرية، تونس، 1955.

حورانية، سعيد (1929، سوريا). وفي الناس المسرة، دمشق، 1954؛ شتاء قاس آخر، بيروت، 1962؛ سنتان، وتحترق الغابة، بيروت، 1964.

حيدر، حيدر (سوريا). حكايا النورس المهاجر، دمشق، 1973؛ الومض، دمشق، 1976.

حيدر، محمد (1929، سوريا). العلم المسحور، دمشق، 1962.

حيدرة، محمد صالح (يمن). هائمة من اليمن، القاهرة، 1974.

حيدري، يوسف الـ (1934، عراق). حين يجف البحر، بغداد، 1967؛ رجل تكرهه المدينة، بغداد، 1969؛ لغة المزامير، بغداد، 1986.

خال، عبده (سعودية). حوار على بوابة الأرض، الرياض، 1987.

خراط، إدوار الـ (1962، مصر). حيطان عالية، القاهرة، ب.ت. [1958]؛ ساعات الكبرياء، بيروت، 1972؛ محطة السكة الحديد، القاهرة، 1985؛ ترابها زعفران، القاهرة، 1986؛ يا بنات إسكندرية، بيروت، 1990.

خصباك، عائد (1945، عراق). الموقعة، بغداد، 1970؛ الكوميديا العدوانية، بغداد، 1983؛ الطائر والنهر، بغداد، 1986؛ صباح الملائكة، بغداد، 1987.

خُضَيِّر، محمد (1940، عراق). المملكة السوداء، بغداد، 1972؛ في درجة 45 مئوي، بغداد، 1978.

خطيب، أنور الـ (إمارات). خازوق، الشارقة، ب.ت.؛ مزايدات، الشارقة، 1985؛ الأرواح تسكن المدينة، الشارقة، 1988.

خلف، أحمد (1945، عراق). النزهة في شوارع مهجورة، بغداد، 1974؛ منزل العرائس، بغداد، 1978؛ الحد الفاصل، بغداد، 1981؛ القادم البعيد، بغداد، 1988.

خلف، بشير (جزائر). أخاديد على شريط الزمن، الجزائر، 1977.

خلف، خلف أحمد (بحرين). الحلم وجوه أخرى، البحرين، 1975.

خلقي، علي (1911-84، سوريا). ربيع وخريف، دمشق، 1981.

خليفة، علي عبدالله (بحرين). لحن الشتاء، البحرين، 1975؛ الرمل والياسمين، البحرين، 1979.

خليفي، سليمان الـ (كويت). هدامة، الكويت، 1974؛ المجموعة الثانية، الكويت، 1978.

خليلي، جعفر الـ (1908؟، عراق). التعساء، النجف، العراق، 1931؟؛ حديث الشعلة، النجف، ب.ت. [1934]؛ خيال الظل، النجف، ب.ت. [1934]؟؛ يوميات، 2ج، النجف، 1935؛ السجين المطلق، النجف، ب.ت. [1936]؟؛ اعترافات، النجف، 1937؛ مجمع المتناقضات، النجف، ب.ت. [1938]؛ حديث القوة، النجف، ب.ت. [1942]؛ من فوق الرابية، بغداد، 1949؛ أولاد الخليلي، بغداد، 1955؛ هؤلاء الناس، بغداد، 1956.

خميس، ظبية (إمارات). عروق الجير والحنة، بيروت، 1985.

خميسي، عبالرحمن الـ (1919-87، مصر). الأعماق، القاهرة، 1950؛ صيحات الشعب، القاهرة، 1952؛ قمصان الدم، القاهرة، 1953؛ دماء لا تجف، القاهرة، 1956؛ البهلوان المدهش أحمد كشكش، القاهرة، 1961؛ أمينة، القاهرة، ب.ت [1962].

خوري، كوليت (1936، سوريا). أنا والمدى، بيروت، 1962؛ كيان، بيروت، 1966؛ دمشق بيتي الكبير، دمشق، 1969؛ المرحلة المرة، دمشق، 1970؛ الكلمة الأنثى، دمشق، 1971؛ قصتان، دمشق، 1975.

خوري، إدريس (1939، مغرب). حزن في الرأس وفي القلب، الرباط، 1973؛ ظلال، الدار البيضاء، 1977؛ البدايات، الدار البيضاء، 1980؛ الأيام والليالي، الرباط، 1984؟.

خوري، إلياس (194؟، لبنان). المبتدأ والخبر، بيروت، 1984.

خوري، رئيف (لبنان). حبة الرمان، بيروت، 1935.

خوست، ناديا (1935، سوريا). أحب الشام، دمشق، 1967؛ في القلب شيء آخر، دمشق، 1979؛ في سجن عكا، دمشق، 1984.

خيون، علي (1951، عراق). قراءة في أوراق الفجر، 1978؛ رحلة الليل الأخيرة، بغداد، 1980؛ الحداد لايليق بالشهداء، بغداد، 1981؛ حدود النار، بغداد، 1983؛ زائر آخر، بغداد، 1984؛ أيام في الذاكرة، 1987.

داعوق، عدنان الـ (1932، سوريا). 15 قصة سورية، القاهرة، 1957؛ ذات الخال، القاهرة، ب. ت. [1958]؛ ستشرق الشمس زرقاء، القاهرة، 1960؛ السمكة والبحار الزرق، بيروت، 1963؛ أزهار البرتقال، دمشق، 1969؛ قارب الرحيل، تونس، 1976؛ آدم والجزار، دمشق، 1979.

داود، أحمد (1942، سوريا). رقصة الشمس، دمشق، 1973.

دباغ، غانم الـ (1923، عراق). الماء العذب، بغداد، 1969؛ سوناتة في ضوء القمر، بغداد، 1970.

دحان، صالح (يمن). أنت شيوعي، عدن، 1956.

درويش، شالوم (1913، عراق). أحرار وعبيد، بغداد، 1941؛ بعض الناس، بغداد، 1948.

دكروب، محمد (1929، لبنان). الشارع الطويل، بيروت، 1954؛ التراب، بيروت، ب.ت.

دليمي، لطيفة الـ (1938، عراق). ممر إلى أحزان الرجال، بغداد، 1969؛ البشارة، بغداد، 1975؛ التمثال، بغداد، 1977؛ إذا كنت تحب، بغداد، 1980.

دماج، زيد مطيع (يمن). طاهش الحوبان، القاهرة، 1973.

دهني، صلاح (1925، سوريا). حين تموت المدن، دمشق، 1976.

دواليبي، دنيا (سوريا). بنت القمر، بيروت، ب.ت.

دودو، أبو العيد (جزائر). دار الثلاثة، الجزائر، 1970.

ديراني، إليان (1909، سوريا) السهم الأخضر، دمشق، 1976.

رباح، وليد (1940، فلسطين). أوراق من مفكرة مناضل، عمان، 1970؛ نقوش على جدران زنزانة، بيروت، 1974.

ربيع، مبارك (1935 مغرب). سيدنا قدر، طرابلس، ليبيا، 1968؛ دم ودخان، تونس، 1970؛ رحلة الحب والحصاد، بيروت، 1983.

ربيعي، عبد الرحمن مجيد الـ (1939، عراق). السيف والسفينة، بغداد، 1966؛ الظل في الرأس، بيروت، 1968؛ وجوه من رحلة التعب، بغداد، 1969؛ المواسم الأخرى، بيروت، 1970؛ عيون في الحلم، دمشق، 1974؛ ذاكرة المدينة، بغداد، 1975؛ الخيول، تونس، 1977؛ الأفواه، بيروت، 1979.

رجب، محمد حافظ (1933، مصر). الكرة ورأس الرجل، القاهرة، 1967؛ غرباء، القاهرة، 1968؛ مخلوقات براد الشاي المغلي، 1979.

رُجَيْب، وليد الـ (1958، كويت). تعلق نقطة، تسقط طق، بيروت، 1983.

رشيد، فوزية (بحرين). مرايا الظل والفرح، بيروت، 1983.

رفاعية، ياسين (1934، سوريا). الحزن في كل مكان، دمشق، 1960؛ العالم يغرق، دمشق، 1963؛ العصافير، بيروت، 1974؛ الرجال الخطرون، بيروت، 1979؛ نهر حنان، بيروت، 1983.

رفعت، أليفة (1930، مصر). حواء تعود بآدم، القاهرة، 1975.

رهيب، هاني الـ (1939، سوريا). المدينة الفاضلة، دمشق، 1969؛ جرائم دون كيخوت، دمشق، 1978.

ريسوني، محمد الخضر الـ (1929، مغرب). الفرح والدموع، تطوان، 1951؛ ربيع الحياة، تطوان، 1957.

ريماوي، محمود الـ (1946، فلسطين). العري في صحراء ليلية، بغداد، 1974.

زرزور، فارس (1930، سوريا). حتى القطرة الأخيرة، دمشق، 1960؛ 42 راكبا ونصف، دمشق، 1969؛ لا هو كما هو، تونس، 1975؛ أبانا الذي في الأرض، دمشق، 1983.

زرقة، محمد (يمن). كبد الفرس، القاهرة، 1976.

زروق، الطيب (1935، سودان). قصص سودانية، القاهرة، 1957؛ الأرض الصفراء، القاهرة، 1961؛ الشيء الذي تحت، القاهرة، 1970؛ الرجل ذو الوجه المألوف، الخرطوم، ب.ت.

زفزاف، محمد (1945، مغرب). حوار في ليل متأخر، دمشق، 1970؛ بيوت واطئة، الدار البيضاء، 1977؛ قبور في الماء، تونس، 1978؛ الأقوى، الدار البيضاء، 1980؛ الشجرة المقدسة، الدار البيضاء، 1984؟؛ الملاك الأبيض، القاهرة، 1988.

زنَيْبر، محمد (1925، مغرب). الهواء الجديد، الدار البيضاء، 1971.

زُوقري، شفيقة أحمد (يمن). نبضات قلب، بيروت، 1997.

زيات، لطيفة الـ (1925، مصر). الشيخوخة، القاهرة، 1986.

سالم، لطيفة إبراهيم الـ (1951، سعودية). الزحف الأبيض، الرياض، 1982.

سالم، جورجي (1933-76، سوريا). فقراء الناس، دمشق، ب.ت.؛ الرحيل، دمشق، 1970؛ حوار الصم، دمشق، 1973؛ حكاية الظمأ القديم، دمشق، 1976؛ عزف منفرد على الكمان، دمشق، 1976.

سالم، وارد بدر الـ (1956، عراق). ذلك البكاء الجميل، بغداد، 1983؛ أصابع الصفصاف، بغداد، 1987؛ جذوع في العراء، بغداد، 1988.

سباعي، فاضل الـ (1929، سوريا). الشوق واللقاء، حلب، 1958؛ ضيف من الشرق، بيروت، 1959؛ حياة جديدة، حلب، 1959؛ مواطن أمام القضاء، القاهرة، 1959؛ الليلة الأخيرة، القاهرة، 1961؛ نجوم لا تحصى، بيروت، 1962؛ حزن حتى الموت، بيروت، 1975؛ رحلة حنان، القاهرة، 1975.

سباعي، مراد الـ (1914، سوريا). كستيجا، حمص، 1948؛ الدرس المشئوم، حمص، 1949؛ هذا ما كان، القاهرة، 1952؛ الشرارة الأولى، دمشق، 1962؛ تحت النافذة، دمشق، 1974؛ أسئلة تطرح وأصداء تجيب، دمشق، 1979.

سباعي، يوسف الـ (1917-78، مصر). نائب عزرائيل، القاهرة، ب.ت. [1947]؛ أطياف، القاهرة، ب.ت. [1947]؛ اثنتا عشرة امرأة، القاهرة، ب.ت [1948]؛ يا أمة ضحكت، القاهرة، ب.ت. [1948]؛ في موكب الهوى، القاهرة، ب.ت. [1949]؛ خبايا الصدور، القاهرة، ب.ت. [1949]؛ من العالم المجهول، القاهرة، ب.ت. [1949]؛ اثنا عشر رجلا، القاهرة، ب.ت. [1949]؛ مبكى العشاق، القاهرة، ب.ت. [1950]؛ هذه النفوس، القاهرة، ب.ت. [1950]؛ هذا هو الحب، القاهرة، ب.ت. [1951]؛ أغنيات، القاهرة، ب.ت. [1951]؛ بين أبو الريش وجنينة ناميش، القاهرة، ب.ت. [1951]؛ صور طبق الأصل، القاهرة، ب.ت. [1951]؛ سمار الليالي، القاهرة، ب.ت. [1952]؛ ست نساء وستة رجال، القاهرة، ب.ت. [1952]؛ الشيخ زعرب وآخرون، القاهرة، ب.ت. [1952]؛ نفحة من الإيمان، القاهرة، ب.ت. [1952]؛ همسة غابرة، القاهرة، 1953؛ ليلة خمر، القاهرة، 1954؛ ليالي ودموع، القاهرة، ب.ت. [1956]؛ الوسواس الخناس، القاهرة، 1956.

سحيمي، عبد الجبار الـ (1939، مغرب). الممكن من المستحيل، القاهرة، 1969.

سريع، عبد العزيز الـ (كويت). دموع رجل تافه، الكويت، 1985.

سعداوي، نوال الـ (1930، مصر). تعلمت الحب، القاهرة، 1959؛ حنان قليل، القاهرة، 1964؛ لحظة صدق، القاهرة، 1966؛ الخيط والجدار، 1972.

سعدني، محمود الـ (1927، مصر). السماء السوداء، القاهرة، ب.ت. [1955]؛ جنة رضوان، القاهرة، 1956؛ بنت مدارس، القاهرة، 1960؛ الأفريقي، القاهرة، 1965.

سعيد، محمود علي الـ (1943، سوريا). الرصاصة، دمشق، 1978؛ المدفأة، دمشق، 1980؛ القصبة، دمشق، 1982؛ المنقل، حلب، 1982.

سقاف، خيرية الـ (1951، سعودية). أن تبحر نحو الأبعاد، الرياض، 1982.

سكاكيني، وداد (192؟، سوريا). مرايا الناس، القاهرة، ب.ت.؛ بين النيل والنخيل، القاهرة، ب.ت.؛ الستار المرفوع، القاهرة، 1955؛ نفوس تتكلم، القاهرة، 1962.

سلطان، مظفر (1911، سوريا). ضمير الذئب، بيروت، 1960؛ في انتظار المصير، دمشق، 1976.

سلمان، سهيلة داود (194؟، عراق). انتفاضة قلب، بيروت، 1965؛ وفجأة أبدأ بالصراخ، بيروت، 1975؛ كان اسمه ضاري، بغداد، 1979.

سمان، غادة الـ (1942، سوريا). عيناك قدري، بيروت، 1962؛ لا بحر في بيروت، بيروت، 1963؛ رحيل المرافئ القديمة، بيروت، 1970؛ ليل الغرباء، بيروت، 1973.

سهيل، كوليت (سوريا). أنظر خوري، كوليت.

سهيل، إبراهيم (1918، عراق). إليها، بغداد، 1941؛ أنا، بغداد، 1945.

سواحري، خليل الـ (1940، أردن). ثلاثة أصوات، مع آخرين، عمان، 1972؛ مقهى الباشورة، دمشق، 1975؛ 17قصة قصيرة، مع آخرين، عمان، 1976؛ زائر المساء، عمان، 1985.

سيار، علي (بحرين). السيد، البحرين، 1976.

سيد، محمود أحمد الـ (1901-37، عراق). النكبات، بغداد، 1922؛ الطلائع، بغداد، 1929؛ في ساعة من الزمان، بغداد، 1935.

سيف، سلمى مطر (إمارات). عشبة، بيروت، 1988.

شاءول، أنور (1904، عراق). الحصاد الأول، بغداد، 1930؛ في زحام المدينة، بغداد، 1955.

شاروني، يوسف الـ (1924، مصر). العشاق الخمسة، القاهرة، 1954؛ رسالة إلى امرأة، القاهرة، 1960؛ الزحام، بيروت، 1969؛ الأم والوحش، القاهرة، 1982؟.

شاهين محمود (1946، فلسطين). نار البراءة، بيروت، 1979.

شايب، فؤاد الـ (1910-70، سوريا). تاريخ جرح، بيروت، 1944.

شبيب، رقية حمود (1957، سعودية). حلم، الرياض، 1985؟؛ الحزن الرمادي، الرياض، 1987.

شرقاوي، عبد الرحمن الـ. أرض المعركة، القاهرة، 1954؛ أحلام صغيرة، القاهرة، 1956.

شرورو، يوسف (1940، فلسطين). زورق من دم، بيروت، 1967؛ عين في الأنبار، بيروت، 1974.

شريف، صميم الـ (1927، سوريا). أنين الأرض، دمشق، ب.ت. [1953]؛ عندما يجوع الأطفال، دمشق، 1961.

شريف، يوسف الـ (ليبيا) الجدار، طرابلس، ليبيا، 1965؛ الأقدام العارية، طرابلس، ليبيا، 1975.

شريقي، زكريا، (1940، سوريا). غبار الأسمنت، دمشق، 1977؛ الضوء من الباب، دمشق، 1978. آخر أخبار قرية العليق، ، دمشق، 1979؛ قل يا بحر، دمشق، 1981؛ اليافاوي، دمشق، 1983.

شريم، أكرم (1943، فلسطين). لم نمت بعد، القاهرة، 1967؛ السجناء لا يحاربون، دمشق، 1973.

شطي، سليمان الـ (؟194، كويت). رجال من الرف العالي، الكويت، 1982.

شغموم، الملودي، (1947، مغرب). أشياء تتحرك، الرباط، 1972؛ سفر الطاعة، الدار البيضاء، 1982.

شقحاء، محمد منصور الـ (1947، سعودية). البحث عن ابتسامة، الرياض، 1976؛ حكاية حب ساذجة، الرياض، 1979؛ مساء يوم في آذار، الرياض، 1981؛ انتظار الرحلة الملغاة، الرياض، 1983.

شكري، محمد (1935، مغرب). مجنون الورد، بيروت، 1979؛ الخيمة، الدار البيضاء، 1985.

شويهدي، محمد الـ (ليبيا). أحزان اليوم الواحد، بنغازي، 1973؛ أقوال شاهد عيان، طرابلس، ليبيا، 1976.

شيخ، حنان الـ (1945، لبنان). وردة الصحراء، بيروت، 1982.

صالح، أحمد رشدي (1920-82، مصر). الزوجة الثانية، القاهرة، 1955.

صالح، أمين (1950، بحرين). هنا الوردة هنا نرقص، بيروت، 1973؛ الفراشات، البحرين، 1977؛ الصيد الملكي، بيروت، 1982؛ الطرائد، بيروت، 1983؛ ندماء المرفأ، ندماء الريح، البحرين، 1987؛ العناصر، البحرين، 1989.

صالح، الطيب (سودان). دومة ود حامد، بيروت، 1976.

صباغ، محمد الـ (1929، مغرب). عنقود ندي، الدار البيضاء، 1964؛ شموع على الطريق، تونس، 1968؛ نقطة نظام، الرباط، 1970؛ شجرة المحار، الرباط، 1972؛ تطوان تحكي، الدار البيضاء، 1979.

صبري، إدمون (1929-75، عراق). حصاد الدموع، بغداد، 1953؛ المأمور العجوز، بغداد، 1954؛ قافلة الأحياء، بغداد، 1955؛ كاتب وارده، بغداد، 1955؛ خيبة أمل، بغداد، 1956؛ شجار سعيد أفندي، بغداد، 1957؛ الخالة عضية، بغداد، 1958؛ في خضم المصاعب، بغداد، 1959؛ هارب من الظلم، بغداد، 1960؛ ليلة مزعجة، بغداد، 1960؛ خبز الحكومة، بغداد، 1961؛ زوجة المرحوم، بغداد، 1962؛ عندما تكون الحياة رخيصة، بغداد، 1968؛ حكايات عن السلاطين، بغداد، 1969؛ أقاصيص من الحياة، بغداد، 1970.

صدقي، جاذبية (1926، مصر). ربيب الطيور، القاهرة، 1951؛ مملكة الله، القاهرة، 1954؛ إنه الحب، القاهرة، 1955؛ ستار يا ليل، القاهرة، 1956؛ ويكى قلبي، القاهرة، 1957؛ تعالَ، القاهرة، 1957؛ البنت من بحري، القاهرة، 1958؛ شيء حرام، القاهرة، 1959؛ ليلة بيضاء، القاهرة، 1960؛ الليل طويل، القاهرة، 1961؛ أنت قاس، القاهرة، 1966؛ دبيب النمل، القاهرة، 1968؛ الدنيا وأنا، القاهرة، 1972؛ بوابة المتولي، القاهرة، 1975؛ البلدي يؤكل، القاهرة، 1976.

صدقي، محمد (1927، مصر). الأنفار، القاهرة، 1956؛ الأيدي الخشنة، القاهرة، 1958؛ شرخ في جدار الخوف، القاهرة، 1967؛ لقاء مع رجل مجهول، بغداد، 1969.

صدقي، نجاتي (1905، فلسطين). الأخوات الحزينات، القاهرة، 1953؛ الشيوعي المليونير، بيروت، 1963.

صفدي، مطاع (1930؟، سوريا). أشباح أبطال، بيروت، 1959.

صقر، مهدي عيسى الـ (1927، عراق). مجرمون طيبون، بغداد، 1954؛ غضب المدينة، بغداد، 1960؛ حيرة سيدة عجوز، بغداد، 1986.

ضمرة، يوسف (1952، فلسطين). العربات، دمشق، 1979؛ نجمة والأشجار، دمشق، 1980؛ المكاتيب لا تصل أمي، عمان، 1982؛ اليوم الثالث للغياب، دمشق، 1983.

ضوراني، عبد الوهاب الـ (يمن). الزنزانة، القاهرة، 1976.

طاهر، بهاء (1935، مصر). الخطوبة، القاهرة، 1972؛ بالأمس حلمت بك، القاهرة، 1984؛ أنا الملك جئت، القاهرة، 1985.

طبيعة، رفيقة الـ (1940، مغرب). رجل وامرأة، الدار البيضاء، 1969؛ تحت القنطرة، الدار البيضاء، 1976؛ ريح السموم، الدار البيضاء، 1979.

طنطاوي، علي الـ (سوريا). قصص من الحياة، دمشق، 1939؛ قصص من التاريخ، دمشق، ب.ت.

عادلي، إسماعيل الـ (مصر). العام الخامس، القاهرة، 1982؛ أيام المطر، القاهرة، 1985.

عامري، محمد أديب الـ (1907، فلسطين). شعاع النور، القاهرة، 1953.

عبادي، غازي الـ (1935، عراق). حكايات من رحلة السندباد، بغداد، 1969؛ ابتسامات للناس والريح، بغداد، 1970؛ فنجان قهوة لزائر الصباح، بيروت، 1973؛ من الهدوء إلى الصمت، بغداد، 1977؛ المطاف، بغداد، 1980؛ السيدة والمساء، بيروت، 1981؛ إيقاعات منتصف الليل، بغداد، 1982؛ وجبة ساخنة، بغداد، 1985.

عباس، نزار (1936، عراق). زقاق الفئران، بغداد، 1972.

عبد الحليم، إبراهيم (1919–81 مصر). أزمة كاتب، القاهرة، 1965.

عبد الرحمن، ميفع (يمن). بكارة العروس، عدن، 1975.

عبد العزيز، ملك (1921، مصر). الجورب المقطوع، القاهرة، 1962.

عبد المجيد، محمد (1943، عراق). موت المغني الذي ذكرنا برائحة البنفسج، بغداد، 1974؛ حكايات السهوب البعيدة، بغداد، 1985.

عبد الملك، محمد (بحرين). موت صاحب العربة، البحرين، 1972؛ نحن نحب الشمس، البحرين، 1975؛ ثقوب في رئة المدينة، البحرين، 1979؛ السياج، البحرين، 1982.

عبد الولي، محمد (يمن). الأرض يا سلمى، بيروت، 1966؛ شيء اسمه الحنين، تعز، 1972.

عبد، عبدالله (1940-73؟، سوريا). مات البنفسج، دمشق، 1965؛ السيران ولعبة الولد يعقوب، دمشق، 1972.

عبدالأمير، خضير (1934، عراق). حمام السعادة، بغداد، 1964؛ الرحيل، بغداد، 1968؛ عودة الرجل المهزوز، بغداد، 1970؛ خيمة للعم حسن، بغداد، 1974؛ كانت هناك حكاية، بيروت، 1974؛ الفرارة، بغداد، 1979؛ رياح شتائية دافئة، بغداد، 1981؛ نجوم في سماء النهار، بغداد، 1985؛ عاشقان من بغداد، القاهرة، 1987.

عبدالرحمن، عائشة (مصر). انظر بنت الشاطئ.

عبدالرزاق، عبد الإله (1939، عراق). السفر داخل الأشياء، بغداد، 1971؛ لأوفيليا جسد الأرض، بغداد، 1976.

عبدالقدوس، إحسان (1919، مصر). صانع الحب، القاهرة، 1949؛ بائع الحب، القاهرة، 1950؛ سيدة صالون، القاهرة، 1952؛ النظارة، القاهرة، 1952؛ أين عمري، القاهرة، 1954؛ الوسادة الخالية، القاهرة، 1955؛

منتهى الحب، القاهرة، 1957؛ البنات والصيف، بيروت، 1957؛ عقلي وقلبي، القاهرة، 1959؛ شفتاه، القاهرة، ب.ت. [1961]؛ لا ليس جسدك، بيروت، 1962؛ بنت السلطان، القاهرة، 1963؛ بئر الحرمان، القاهرة، 1963؛ علبة من الصفيح الصدئ، القاهرة، 1967؛ النساء لهن أسنان بيضاء، القاهرة، 1969؛ الرصاصة لاتزال في جيبي، القاهرة، 1973؛ الهزيمة كان اسمها فاطمة، القاهرة، 1975؛ العذراء والشعر الأبيض، القاهرة، 1977؛ سيدة في خدمتك، القاهرة، 1979؛ لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص، القاهرة، ؟198؛ دمي ودموعي وابتساماتي، القاهرة، ؟198.

عبدالله، صوفي (1925، مصر). كلهن عيوشة، القاهرة، 1956، ثمن الحب، القاهرة، ب.ت. [1958]؛ بقايا رجل، القاهرة، 1958؛ مدرسة البنات، القاهرة، ب.ت. [1959]؛ نفس امرأة، القاهرة، 1962؛ ليال بلا ثمن، القاهرة، ب.ت. [1964]؛ معجزة النيل، القاهرة، 1964؛ ألف مبروك، القاهرة، 1965؛ عروسة على الرف، القاهرة، 1966؛ أربعة رجال وفتاة، القاهرة، 1973؛ القفص الأحمر، القاهرة، 1975؛ شيء أقوى منها، القاهرة، 1975؛ نبضة تحت الجليد، القاهرة، 1975.

عبدالله، محمد عبد الحليم (1913-71، مصر). النافذة الغربية، القاهرة، ب. ت. [1953]؛ الماضي لا يعود، القاهرة، ب.ت. [1956]؛ ألوان من السعادة، القاهرة، ب.ت.[1958]؛ أشياء للذكرى، القاهرة، 1958؛ الضفيرة السوداء، القاهرة، ب.ت. [1963]؛ خيوط النور، القاهرة، ب.ت. [1965]؛ حافة الجريمة، القاهرة، ب.ت. [1966]؛ أسطورة من كتاب الحب، القاهرة، ب.ت. [1967].

عبدالله، يحيى الطاهر (1940-81، مصر). ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا، القاهرة، 1970؛ الدف والصندوق، بغداد، 1972؛ أنا وهي وزهور العالم، القاهرة، 1977؛ حكايات للأمير، القاهرة، 1978.

عبدالمجيد، أمين (1934، سعودية). الأعزب الفقير، جدة، 1969.

عبود، مارون (لبنان). وجوه وحكايات، بيروت، 1945؛ أقزام جبارة، بيروت، 1948؛ أحاديث القرية، بيروت، 1956.

عبيد، شحاته (؟189-1961، سوريا/مصر). درس مؤلم، القاهرة، 1922.

عبيد، عيسى (؟189-1922، سوريا/مصر). إحسان هانم، القاهرة، 1921؛ ثريا، القاهرة، 1922.

عتيق، عبدالله الـ (-1959، سعودية). أكذوبة الصمت والدمار، الرياض، 1980.

عثمان، اعتدال (مصر). يونس والبحر، القاهرة، 1987.

عثمان، ليلى الـ (؟194، كويت). امرأة في إناء، الكويت، 1976؛ الرحيل، بيروت، 1979؛ في الليل تأتي العيون، بيروت، 1980؛ الحب له صور، بيروت، 1982.

عثمان، سباعي (سودان). الصمت والجدران، القاهرة، 1970؛ دوائر في دفتر الزمن، الخرطوم، 1972.

عجيلي، عبد السلام الـ (1919، سوريا). بنت الساحرة، بيروت، 1948؛ ساعة الملازم، بيروت، 1951؛ حكايات من الرحلات، بيروت، 1954؛ قناديل أشبيلية، بيروت، 1956؛ الحب والنفس، بيروت، 1959؛ الخائن، بيروت، 1960؛ الخيل والنساء، بيروت، 1965؛ فارس مدينة القنيطرة، بيروت، 1971؛ حكايات مجانين، بيروت، 1972.

عرعار، محمد العلي (جزائر). الحالم، الجزائر، 1979.

عروس، العيد بن (جزائر). أنا والشمس، قسنطينة، 1976.

عزام، سميرة (1927-67، فلسطين). أشياء صغيرة، بيروت، 1954؛ الظل الكبير، بيروت، 1956؛ وقصص أخرى، بيروت، 1960؛ الساعة والإنسان، بيروت، 1966؛ العيد من النافذة الغربية، 1971.

عزوز، هند (1926، تونس). الدرب الطويل، تونس، ب.ت.

عظم، يوسف الـ (أردن). ياأيها الإنسان، عمان، 1960.

عقيل، عبدالقادر (1949، بحرين). استغاثات في العالم الوحشي، البحرين، 1979؛ مساء البلورات، بيروت، 1985؛ رؤى الجالس على عرشه، البحرين، 1987.

علوان، محمد (1948، سعودية). الخبز والصمت، القاهرة، 1977؛ الحكاية تبدأ هكذا، الرياض، 1983.

عمر، أحمد محفوظ (يمن). الإنذار الممزق، عدن، 1960؛ الأجراس الصامتة، بيروت، 1974.

عناني، أحمد (فلسطين). حبة البرتقال، القاهرة، 1962.

عنقاوي، فؤاد (1936، سعودية). أيام مبعثرة، الرياض، 1982.

عواد، توفيق يوسف (1910؟-89، لبنان). الصبي الأعرج، بيروت، 1936؛ قميص الصوف، بيروت، 1937؛ العذراء، بيروت، 1944.

عياد، شكري محمد (1921، مصر). ميلاد جديد، القاهرة، ب.ت. [1958]؛ طريق الجامعة، القاهرة، ب.ت. [1963]؛ زوجتي العزيزة الجميلة، القاهرة، 1977؛ رباعيات، القاهرة، 1984؛ كهف الأخيار، القاهرة، 1985.

عيادي، سمير الـ (1947، تونس). صخب الصمت، تونس، 1970.

عيسى، عبدالله (قطر). الزوج المنتظر، الدوحة، 1987.

غامدي، مريم محمد الـ (سعودية). أحبك ولكن، جدة، 1987.

غانم، فتحي (1926، مصر). تجربة حب، القاهرة، 1958؛ سور حديد مدبب، القاهرة، 1964.

غريب، روز (لبنان). خطوط وظلال، بيروت، ب.ت.

غلاب، عبد الكريم (1920، مغرب). مات قرير العين، الدار البيضاء، 1965؛ الأرض حبيبتي، بيروت، 1971؛ وأخرجها من الجنة، تونس، 1977.

غيطاني، جمال الـ (1945، مصر). أوراق شاب عاش منذ ألف عام، القاهرة، 1969؛ أرض. أرض، القاهرة، 1972؛ الزُوَيل، بغداد، 1985؛ الحصار من ثلاث جهات، دمشق، 1975؛ حكايات الغريب، القاهرة، 1976؛ ذكر ما جرى، القاهرة، 1978؛ إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان، القاهرة، 1984؛ منتصف ليل الغربة، القاهرة، 1984؛ أحراش المدينة، القاهرة، 1985.

فارس، بشر (سوريا/مصر). سوء التفاهم، القاهرة، 1942.

فارسي، مصطفى الـ (تونس). سرقت القمر، تونس، ب.ت.

فازع، خليل الـ (1943، سعودية). سوق الخميس، الرياض، 197؟؛ الساعة والنخلة، الرياض، 197؟.

فاسي، عبدالرحمن الـ (1918، مغرب). عمي بوشناق، الرباط، 1972.

فاضل، عبد الحق (1910، عراق). مزاح وما أشبه، الموصل، 1940؛ طواغيت، بغداد، 1958؛ حاترون، بغداد، 1960.

فرج، مريم جمعة (إمارات). فيروز، شارجة، 1988.

فرحان، فرحان الـ (كويت). آلام صديق، الكويت، 1948؛ سخرية القدر، الكويت، ب.ت.

فقيه، أحمد إبراهيم الـ (1942، ليبيا). البحر لا ماء فيه، بيروت، 1965؛ اربطوا أحزمة المقاعد، طرابلس، ليبيا، 1968؛ اختفت النجوم، طرابلس، ليبيا، 1974؛ امرأة من ضوء، طرابلس، ليبيا، 1985.

فهمي، زينب (1940، مغرب). انظر اسمها القلمي رفيقة الطبيعة.

فوال، منَوَّر (سوريا). كبرياء وغرام، دمشق، 1951؛ دموع الخطيئة، بيروت، 1955؛ غدا نلتقي، دمشق، 1955.

فياض، توفيق (1939، فلسطين). الشارع الأصفر، بيروت، 1968؛ المجموعة 778، بيروت، 1974؛ حبيبتي مليشا، بيروت، 1976؛ البهلول، بيروت، 1978.

فياض، سليمان (1929، مصر). عطشان يا صبايا، القاهرة، 1961؛ وبعدنا الطوفان، القاهرة، 1969؛ أحزان حزيران، بيروت، 1969؛ العيون، بيروت، 1972؛ زمن الصمت والضباب، بيروت، 1974؛ الصورة والظل، بغداد، 1976؛ وفاة عميل مطبعة، القاهرة، 1984.

قاسم، عبد الحكيم (1935-90، مصر). الأخت لأب، بيروت، 1982؛ الأشواق والأسى، القاهرة، 1984؛ سطور من دفتر الأحوال، بيروت، 1985؛ الظنون والرؤى، القاهرة، 1986؛ الهجرة إلى غير المألوف، القاهرة، 1987.

قبائلي، لطفية الـ (ليبيا). أماني معلبة، طرابلس، ليبيا، 1977.

قرشي، حسن عبدالله (1930، سعودية). أنات الساقية، القاهرة، 1956؛ حب في الظلام، الرياض، 196؟.

قعوار، نجوى (أردن). عابرو السبيل، عمان، ب.ت.

قعوار، فخري (1945، أردن). لماذا بكت سوزي، عمان، ب.ت.؛ ممنوع لعب الشطرنج، عمان، ب.ت.

قعيد، محمد يوسف الـ (1944، مصر). طرح البحر، القاهرة، 1976؛ تجفيف الدموع، القاهرة، 1982؛ حكايات الزمان الجريح، القاهرة، 1982؛ قصص من بلاد الفقراء، دمشق، 1983؛ من يذكر مصر الآن، القاهرة، 1984؛ لم يعد الضحك ممكنا، القاهرة، 1987.

قلعجي، أنصف (أردن). للحزن بقايا فرح، عمان، 1987.

قلعجي، قدري (فلسطين). قلوب معذبة، القاهرة، 1955.

قلماوي، سهير الـ (1911، مصر). الشياطين تلهو، القاهرة، 1964.

قمودي، محمد صالح الـ (ليبيا). إسكمبيل بستة، طرابلس، ليبيا، 1973.

قنديل، محمد المنسي (مصر). من قتل مريم الصافي، القاهرة، 1985؛ احتضار قط عجوز، القاهرة، 1986؛ بيع نفس بشرية، القاهرة، 1987.

قويري، عبدالله الـ (ليبيا). حياتهم، طرابلس، ليبيا، 1960؛ العيد في الأرض، طرابلس، ليبيا، 1963؛ قصعة من

الخبز، طرابلس، ليبيا، 1965؛ الفرصة والقناص، طرابلس، ليبيا، 1965؛ الزيت والتمر، تونس، 1967؛ خيط لم ينسجه العنكبوت، طرابلس، ليبيا، 1973؛ ستون قصة، تونس، 1975.

قيسي، جليل الـ (1937، عراق). صهيل المارة حول العالم، بيروت، 1968؛ زليخة، البعد يقترب، بغداد، 1974؛ في زورق واحد، بغداد، 1985.

كامل، محمد (1906، مصر). المتمردون، القاهرة، 1931؛ في البيت والشارع، القاهرة، 1933؛ 8 يوليو، القاهرة، 1934؛ بائع الأحلام، القاهرة، 1935؛ أول يناير، القاهرة، 1936؛ ثلاثون قصة، القاهرة، 1936؛ أنت وأنا، القاهرة، 1937؛ المجنونة، القاهرة، 1938؛ الربيع الآثم، القاهرة، 1939؛ زوبعة تحت جمجمة، القاهرة، 1941؛ عيون معصوبة، القاهرة، 1941؛ الرجال منافقون، القاهرة، 1942؛ حطام امرأة، القاهرة، 1942؛ لاعبات بالنار، القاهرة، 1943؛ فتيات منسيات، القاهرة، 1944؛ القافلة الضالة، القاهرة، 1946؛ آبار في الصحراء، القاهرة، 1948؛ الهاربون من الماضي، القاهرة، 1949؛ لوحات وظلال، القاهرة، 1960؛ أرواح بين السحب، القاهرة، 1962.

كرم، كرم ملحم (لبنان). أشباح القرية، بيروت، 1938؛ أطياف من لبنان، 1952.

كريدي، موسى (1940، عراق). أصوات في المدينة، 1968؛ خطوات المسافر نحو الموت، بغداد، 1970؛ غرف نصف مضاءة، بغداد، 1979؛ فضاءات الروح، بغداد، 1986.

كزبري، سلمى الحفار الـ (1922، سوريا). حرمان، دمشق، 1952؛ زوايا، القاهرة، 1952؛ الغريبة، بيروت، 1966.

كنفاني، غسان (1936-72، فلسطين). موت سرير رقم 12، بيروت، 1962؛ أرض البرتقال الحزين، بيروت، 1963؛ عالم ليس لنا، بيروت، 1965؛ عن الرجال والبنادق، بيروت، 1968؟.

كوني، إبراهيم الـ (ليبيا). الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس، طرابلس، ليبيا، 1974.

كيالي، حسيب الـ (1924، سوريا). مع الناس، بيروت، 1952؛ أخبار من البلد، بيروت، 1954؛ رحلة إدارية، دمشق،1971؛ حكاية بسيطة، دمشق، 1972؛ تلك الأيام، دمشق، 1977؛ الحضور في أكثر من مكان، دمشق، 1979؛ المطارد، دمشق، 1982.

كيالي، مواهب الـ (1922، سوريا). درب إلى القمة، بيروت، 1951؛ المناديل البيض، بيروت، 1952.

كيلاني، قمر (1928، سوريا). عالم بلا حدود، بغداد، 1972؛ الصيادون ولعبة الموت، دمشق، 1978؛ اعترافات امرأة صغيرة، دمشق، 1980؛ امراة من خزف، دمشق، 1981.

لاشين، محمود طاهر (1894-54، مصر). سخرية الناي، القاهرة، ب.ت. [1926]؛ يحكى أن، القاهرة، ب.ت. [1929]؛ النقاب الطائر، القاهرة، 1940.

لوقا، إسكندر (1929، سوريا). حب في كنيسة، دمشق، 1952؛ وفي ليلة قمراء، دمشق، 1953؛ العالم المجهول، دمشق، 1954؛ أنصاف مخلوقات، دمشق، 1956؛ نافذة على الحياة، دمشق، 1958؛ رأس سمكة، دمشق، 1961؛ النفق والأرقام، دمشق، 1963؛ من ملفات القضاء، دمشق، 1964؛ الوليمة، دمشق، 1971؛ سر العلبة الميتة، دمشق، 1972.

ماجد، محمد الـ (بحرين). مقاطع من سيمفونية حزينة، الكويت، ب.ت.؛ الرحيل إلى مدن الفرح، البحرين، 1977؛ سيرة الجوع والصمت، البحرين، 1981.

مازني، إبراهيم عبد القادر الـ (1890-1949، مصر). صندوق الدنيا، القاهرة، 1929؛ خيوط العنكبوت، القاهرة، 1935؛ في الطريق، القاهرة، 1937؛ على الماشي، القاهرة، 1937؛ من النافذة، القاهرة، 1949؛ من النافذة وصور من الحياة، القاهرة، 1960.

مالك، نيروز (1943، سوريا). الصُّدْفة والبحر، دمشق، 1977؛ حرب صغيرة، دمشق، 1979؛ كوب من الشاي البارد، دمشق، 1981؛ كتاب الوطن، دمشق، 1982، أحوال البلد، دمشق، 1983.

مالكي، حسين نصيب الـ (ليبيا). مقبولة، طرابلس، ليبيا، 1979.

مبروك، محمد إبراهيم (1942، مصر). عطشي لماء البحر، القاهرة، 1983.

مثنى، محمد (يمن). في جوف الليل، القاهرة، ب.ت. [1976].

محفوظ، نجيب، (1911، مصر). همس الجنون، القاهرة، 1938؛ دنيا الله، القاهرة، ب.ت. [1963]؛ بيت سيء السمعة، القاهرة، ب.ت. [1965]؛ خمارة القط الأسود، القاهرة، 1968؛ تحت المظلة، القاهرة، ب.ت. [1969]؛ حكاية بلا بداية ولا نهاية، القاهرة، 1971؛ شهر العسل، القاهرة، ب.ت. [1971]؛ الجريمة، القاهرة، ب.ت. [1973]؛ الحب فوق هضبة الهرم، القاهرة، 1979؛ الشيطان يعظ، القاهرة، 1980؛ رأيت فيما يرى النائم، القاهرة، 1982؛ التنظيم السري، القاهرة، 1984؛ صباح الورد، القاهرة، 1987؛ الفجر الكاذب، القاهرة، 1989.

محمود، يوسف أحمد الـ (1932، سوريا). المفسدون في الأرض، دمشق، 1958؛ سلامات أيها السعداء، دمشق، 1978؛ منترق المطر، دمشق، 1983.

مخزنجي، محمد الـ (195؟، مصر). الآتي، القاهرة، 1983؛ رشق السكين، القاهرة، 1984؛ الموت يضحك، القاهرة، 1988؛ السفر، القاهرة، 1989.

المدرس، فاتح (1922، سوريا). عودة النعناع، دمشق، 1981.

مَدفعي، وليد (1932، سوريا). غروب في الفجر، دمشق، 1961.

مدني، عز الدين الـ (1938، تونس). خرافات، تونس، 197؟؛ الإنسان الصفر، تونس، 197؟؛ العدوى، تونس، 1980؛ من حكايات هذا الزمان، تونس، 1982.

مديني، أحمد الـ (1948، مغرب). العنف في الدماغ، الدار البيضاء، 1971؛ سفر الإنشاء والتدمير، الدار البيضاء، 1978؛ المظاهرة، الدار البيضاء، 1986.

مرتضي، عبد الكريم الـ (يمن). الغريب، صنعاء، 1972.

مسلاتي، محمد الـ (ليبيا). الضجيج، تونس، 1977.

مشري، عبد العزيز (1955، سعودية). موت على الماء، الرياض، 1979؛ أسفار السروي، الرياض، 1986؛ بوح السنابل، الرياض، 1987؛ الزهور تبحث عن آنية، الرياض، 1987.

المصراتي، علي مصطفى الـ (ليبيا). مرسال، بيروت، 1962؛ الشراع الممزق، القاهرة، 1963؛ حفنة من رماد، بيروت، 1964.

مصري، إبراهيم الـ (1909-81؟، مصر). الأدب الحي، القاهرة، 1930؛ الأدب الحديث، القاهرة، 1932؛ خريف امرأة، القاهرة، 1944؛ قلوب الناس، القاهرة، ب.ت. [1947]؛ كأس الحياة، القاهرة، 1947؛ نفوس عارية، القاهرة، 1951؛ الأنثى الخالدة، القاهرة، 1957؛ الإنسان والقدر، القاهرة، 1959؛ صراع الروح والجسد، القاهرة، 1961؛ قلب عذراء، القاهرة، 1962؛ عالم الغرائز والأحلام، القاهرة، 1962؛ الباب الذهبي، القاهرة، ب.ت. [1963]؛ صور من الإنسان، القاهرة، 1965؛ صراع مع الماضي، القاهرة، 1967؛ الوجه والقناع، القاهرة، 1971؟.

مصطفى، خليفة حسين (1948؟، ليبيا). صخب الموتى، تونس، 175؛ توقيعات على اللحم، طرابلس، ليبيا، 1978؛ حكايات شارع الغربي، طرابلس، ليبيا، 1979.

مطلبي، عبد الرزاق الـ (1943، عراق). شجر المسافات، بغداد، 1979؛ كائنات ليلية، بغداد، 1983.

مظفر، سعود الـ (عمان). يوم قبل شروق الشمس، مسقط، 1987؛ وأشرقت الشمس، مسقط، 1988.

مقهور، كامل حسن الـ (ليبيا). الأمس المشنوق، طرابلس، ليبيا، 1968؛ 14 قصة من مدينتي، طرابلس، ليبيا، 1978.

مكاوي، سعد (1916-85، مصر). نساء من خزف، القاهرة، 1948؛ في قهوة المجاذيب، القاهرة، 1955؛ راهبة من الزمالك، القاهرة، 1955؛ مخالب وأنياب، القاهرة، 1956؛ الماء العكر، القاهرة، ب.ت. [1957]؛ شهيرة، القاهرة، 1959؛ مجمع الشياطين، القاهرة، 1959؛ الزمن الوغد، القاهرة، 1962؛ أبواب الليل، القاهرة، 1964؛ القمر المشوي، القاهرة، 1967؛ رجل من طين، القاهرة،1970؛ الرقص على العشب الأخضر، القاهرة، 1973؟؛ الفجر يزور الحديقة، القاهرة، 1975.

ملحس، ثريا (فلسطين). العقدة السابعة، بيروت، 1961.

ملحس، أمين فارس (فلسطين). من وحي الواقع، القدس، 1952.

مناع، عبدالله (1938، سعودية). لمسات، الرياض، 1960؛ أنين الحيارى، الرياض، 1968.

منجد، صلاح الدين الـ (فلسطين). في قصور الخلفاء، بيروت، 1944.

موسى، صبري (1932، مصر). القميص، القاهرة، 1958؛ حديث النصف متر، القاهرة، 1962؛ حكايات صبري موسى، القاهرة، 1963؛ وجها لظهر، القاهرة، 1966؛ مشروع قتل جارة، القاهرة، 1970.

مينه، حنا (1924، سوريا). الأبنوسة البيضاء، دمشق، 1976؛ من يذكر تلك الأيام، مع ن. العطار، دمشق، 1974.

ناجي، إبراهيم (1898-1953، مصر). مدينة الأحلام، القاهرة، 1938؛ أدركني يا دكتور، 1950.

ناصر إبراهيم الـ (1932، سعودية). أمهاتنا والنضال، القاهرة، 1961؛ أرض بلا مطر، الرياض، 1967؛ غدير البنات، الرياض، 1977.

ناصر، عبد الستار (1947، عراق). الرغبة في وقت متأخر، بغداد، 1968؛ طائر الحقيقة، ناصر، بغداد، 1971؛ موجز حياة شريف نادر، دمشق، 1975؛ لا تسرق الوردة، رجاء، دمشق، 1978؛ مرة وحيدة وإلى الأبد، بغداد، 1979؛ الحب رميا بالرصاص، القاهرة، 1985؛ الشمس عراقية، بغداد، 1986؛ مطر تحت الشمس، القاهرة، 1986؛ لا عشاء بعد الليلة، القاهرة، 1987؛ نساء من مطر، بغداد، 1987؛ السفر إلى الحب، بغداد، 1988؛ طعم الصبا، الرباط، 1989.

ناعوري، عيسى الـ (أردن). طريق الشوك، عمان، 1955؛ خل السيف يقول، القدس، 1956؛ عائد إلى الميدان، حلب، 1961.

نجار، محمد الـ (سوريا). في قصور دمشق، دمشق، 1937.

نجم، وليد (1943، سوريا). الولادة من الظهر، دمشق، 1977.

نحوي، أديب (1924، سوريا). كأس ومصباح، حلب، 1948؛ من دم قلبي، حلب، 1949؛ حتى يبقى العشب أخضر، بيروت، 1965؛ حكايات للحزن، بيروت، 1967؛ قد يكون الحب، دمشق، 1972؛ مقصد العاصي، دمشق، 1982.

نديم، محمد (1942، سوريا). الطفل والمغامرة، القامشلي، سوريا، 1979؛ عام جديد، دمشق، 1980؛ أبطال مجهولون، دمشق، 1981؛ عالم خاص، دمشق، 1982.

نشأت، بدر (1927، مصر). مساء الخير يا جدعان، القاهرة، 1956؛ حلم ليلة تعب، القاهرة، 1962.

نصر، عبد القادر بن الحاج (تونس). صلعاء يا حبيبتي، تونس، 1970.

نعاس، مرضية الـ (ليبيا). غزالة، طرابلس، ليبيا، ب.ت.

نعيمة، ميخائيل (1889-1988، لبنان). كان ما كان، بيروت، 1937؛ أكابر، بيروت، 1956؛ أبو بطة، بيروت، 1959.

نمر، نسيب (1925، لبنان). معاول، بيروت، 1948.

هاشم، لبيبة (1880-1947، لبنان). كأس من الدموع، القاهرة، 1941.

هاشمي، البشير الـ (ليبيا). أحزان عمي الدوكالي، طرابلس، ليبيا، 1965؛ الناس والدنيا، طرابلس، ليبيا، 1966؛ الأصابع الصغيرة، طرابلس، ليبيا، 1972.

هدوقة، عبد الحميد بن (1935، جزائر). ظلال جزائرية، بيروت، ب.ت؛ الأشعة السبعة، الجزائر، 1962.

هذال، عاشق (سعودية). الكلب والحضارة، جدة، 1984.

هرادي، محمد الـ (1948، مغرب). اللوز المر، دمشق، 1980.

هلال، عبد العزيز (1933، سوريا). امرأتان في الزحام، دمشق، 1970؛ الرجل الأثري، دمشق، 1971.

هلسا، غالب، (1939-89، أردن). وديع والقديسة ميلادة وآخرون، القاهرة، 1968؛ زنوج وبدو وفلاحون، بغداد، 1977.

هنداوي، خليل (1905-76، لبنان). البديع، دير الزور، سوريا، 1936؛ الحب الأول، حلب، ب.ت. [1950]؛ دمعة صلاح الدين، بيروت، 1958.

هوني، محمد بلقاسم الـ (ليبيا). شرخ في امرأة، طرابلس، ليبيا، 1978؛ الجسد الصغير، طرابلس، ليبيا، 1979.

ورداني، إبراهيم الـ (1919، مصر). المدينة المجنونة، القاهرة، 1950؛ الليل، القاهرة، 1953؛ المدينة، ب.ت. [1956]؛ المؤلف والنساء، القاهرة، 1965.

ورداني، محمود الـ (؟195، مصر). أربع قصص قصيرة، 1982؛ السير في الحديقة ليلا، القاهرة، 1984.

وطار، الطاهر (1936، جزائر). دخان من قلبي، تونس، ب.ت؛ الطعنات، الجزائر، ب.ت. [1972]؟؛ الشهداء يعودون هذا الأسبوع، بغداد، 1974.

وفيق، الفرماوي (1954، مصر). القتلة، القاهرة، 1985.

ونيسي، زهور (جزائر). على الشاطئ الآخر، الجزائر، ب.ت.

ياسين، عبد الحميد (1908-75، فلسطين). أقاصيص، يافا، 1946؛ أقاصيص وصور، عمان، 1959.

ياسين، نجمان (1952، عراق). احتراق، بغداد، ؟197؛ ذلك النهر الغريب، بغداد، ؟197؛ حكايات الحرب، بغداد، 1986.

يحيى، حسب الله (1944، عراق). الغضب، الموصل، 1967؛ ضمير الماء، بيروت، 1972؛ القيد حول العنق، بغداد، 1974؛ الحطب، بغداد، 1974؛ هي امرأة عراقية، بيروت، 1982؛ الأشواق، بغداد، 1986؛ كتمان، بغداد، 1988.

يخلف، يحي (1944، فلسطين). المهرة، بغداد، 1972؛ نورما ورجل الثلج، بيروت، 1977؛ تلك المرأة الوردة، بيروت، 1980.

يوسف، خالد أحمد الـ (1959، سعودية). الجماجم تَنْخر من الداخل، الرياض، 1984.

(ب) دراسات نقدية بالعربية

إبراهيم، عبد الحميد. القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث، القاهرة، 1973.

ـــــ. القصة اليمنية المعاصرة، بيروت، 1977.

أبو عوف، عبد الرحمن. البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية، القاهرة، 1971.

أحمد، عبد الإله. نشأة القصة وتطورها في العراق، بغداد، 1969.

ـــــ. فهرست القصة العراقية، بغداد، 1973.

أحمد، عبد الإله. الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، 2 ج، بغداد، 1976.

إدريس، سهيل. محاضرات عن القصة في لبنان، القاهرة، 1957.

أسد، ناصر الدين الـ. خليل بيداس: رائد القصة العربية في فلسطين، القاهرة، 1963.

إسماعيل، فهد إسماعيل. القصة العربية في الكويت، 1980.

ابن عاشور، محمد الفاضل. الحركة الأدبية والفكرية في تونس، القاهرة، 1956.

ـــــ. أركان النهضة الأدبية في تونس، تونس، 1965.

ابن، ذريل، عدنان. أدب القصة في سورية، دمشق، ب.ت.

جابري، محمد صالح الـ. القصة التونسية: نشأتها وروادها، تونس، 1975.

حسن، محمد رشدي. أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة، 1974.

حسين، طه. من أدبنا المعاصر، القاهرة، 1959.

حقي، يحيى. فجر القصة المصرية، القاهرة، 1960.

ـــــــ. خطوات في النقد، القاهرة، 1962.

حمودي، باسم عبد الحميد. في القصة العراقية، بغداد، 1961.

خضر، عباس. القصة القصيرة في مصر، القاهرة، 1966.

ـــــــ. محمود تيمور حياته وأدبه، القاهرة، 1966.

خطيب، حسام الـ. سبل المؤثرات الأجنبيه وأشكالها في القصة السورية، القاهرة، 1973.

خليلي، جعفر الـ. القصة العراقية قديما وحديثا، بيروت، 1963.

رِكَيْبي، عبدالله خليفة. القصة القصيرة في الأدب الجزائري الحديث، القاهرة، 1969.

زيد، خالد سعود الـ. شيخ القصاصين الكويتيين: فهد الدويري، الكويت، 1984.

سعافين، إبراهيم الـ. تطور الرواية العربية في بلاد الشام، بغداد، 1980.

سليمان، نبيل و باسين، بو علي. الأدب والأيدولوجيا في سورية، بيروت، 1979.

سوافري، كامل الـ. الأدب العربي المعاصر في فلسطين، القاهرة، 1979.

شاروني، يوسف الـ. القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، القاهرة، 1977.

شوكت، محمود حامد. الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، 1963.

طاهر، علي جواد الـ. في القصص العراقي المعاصر، بيروت، 1967.

ـــــــ. محمود أحمد السيد: رائد القصة الحديثة في العراق، بيروت، 1969.

عامري، محمد الهادي الـ. القصة التونسية، تونس، ب.ت.

عبدالله، محمد حسن. الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الكويت، 1973.

عبطة، محمود الـ. الأدب المغربي المعاصر، القاهرة، 1985.

عبود، مارون. رو د النهضة الأدبية الحديثة، بيروت، 1952.

عفيفي، محمد الصادق. الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، بيروت، 1971.

ـــــــ. القصة المغربية الحديثة، الدار البيضاء، ب.ت.

عوفي، نجيب الـ. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية : من التأسيس إلى التجنيس، بيروت، 1987.

عياد، شكري محمد. القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة، 1968.

قينة، عمر بن. أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة، الجزائر، 1986.

ـــــ. دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، الجزائر، 1986.

كُشَيك، محمد. علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة، بغداد، 1988.

كنون، عبدالله. أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، القاهرة، 1964.

مديني، أحمد الـ. فن القصة القصيرة بالمغرب، بيروت، 1980.

ـــــ. في الأدب المغربي المعاصر، الرباط، 1985.

مصايف، محمد. القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الجزائر، 1982.

مصطفى، شاكر. محاضرات عن القصة في سورية، القاهرة، 1957.

معداوي، أنور الـ. كلمات في الأدب، بيروت،1967.

مكي، الطاهر أحمد. القصة القصيرة، القاهرة، 1977.

نجم، محمد يوسف. القصة في الأدب العربي الحديث، القاهرة، 1952.

نساج، سيد حامد الـ. تطور فن القصة القصيرة في مصر، القاهرة، 1968.

ـ. دليل القصة المصرية القصيرة، القاهرة، 1972.

هيكل، أحمد. الأدب القصصي والمسرحي في مصر، القاهرة، 1970.

ياغي، هاشم. القصة القصيرة في فلسطين والأردن، بيروت، 1981.

يافي، نعيم الـ. التطور الفني لأشكال القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، دمشق، 1982.

يونس، عبد الحميد. فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث. القاهرة، 1973.

(جـ) دراسات نقدية بالإنجليزية والفرنسية

Artin, Yaʿkub Pasha *Contes populaires inédits de la Vallé du Nile*, Paris, 19895.

Auerbach, Erich *Mimesis: the represntation of reality in literature*, tr. Willard Trask, Princeton, New York Jersey, 1953.

Aycock, Wendell M., ed *The teller and the tale; aspects of the shprt story*, Lubbock, Taxas, 1982.

Bates, H. E.m *The mpdern short story; a* critical *survey*, London, 1941.

Beachcroft, T. O. *The English* short story*savoles*, London, 1967.

The wodest art, a Survey of the short in English, Oxford, 1968.

Beyerl, Jan *The style of the modern Arabic short*, Prague, 1971.

Blanchard, Marc Eli *Description, sign, self, desire*, The Hague, 1980.

Bonheim, Helmut *The narrative modes: echniques of the short story*, Cambridge, 1982.

Booth, Wayne *The rheroric of fiction*, Chicago, 1961.

Brooks, Cleanth and Warren Robert penn *Understanding fiction*, New York, 1944.

Burke, Kenneth *Counter - statement*, Berkeley, 1968.

The philosophy of literary from, Berkeley, 173.

Calderwood, James and Toliver, Harold E.Perspectives on fiction, Oxford, 1968.

Canby, Henry and Dashiell, Alfred *A study of the short story*, New York, 1935.

Chambers, Ross *Story and situation: narrative seduction and the power of fiction*, Manchester, 1984.

Chatman, Seymor *Story and discourse: narrative structure on fiction and film*, Ithaca, N.Y., 1978.

Cobham, Catherine 'The Importance of Yusuf Idris Short story in the Development of an Indigenous Egyptian Literary tradition', un-Published M. Phil. Thesis at the university of Manchester, 1974.

Cooke, Miriam *The anatomy of an Egyptian intellectual: Yahya Haqqi*, Washingtonm 1984.

Current-Garcia, Eurgene and patrick, Walton *What is the short story*?, New York, 1972.

Ferguson, John De lancey *et al. Themes and variations in the short story*?. New York, 1972.

Grenier, jean *letters d'Egypte*, Paris, 1959.

Hildick, Wallace *Thirteen types of narrative*, London, 1968.

Ingram, Forrest L. *Representative short of cycles the twentieth century*, The hague 1971.

Kempton, Kenneth Payson *The short story*, Cambridge, mass., 1947.

Kurpershoek, M. *The short stories of Yusuf Idris*, Leiden, 1981.

Leavis, Q. D. *Fiction and the reading public*, London, 1965.

Logde, David *language of fiction*, London, 1966.

Lukács, George *Writer and critic*, tr. A Khanm London, 1971.

The theory of the novel, tr. Anne Bostock, london, 1971.

Macherey, Pierre *A theory of literary production*, tr. Geoffrey Wall, London, 1978.

Makarius, Raoul and laura makarius *Anthologie de la litterature arab contemporaine*, Paris, 1964.

Manzalaoi, mahmoud, ed. *Arabic writing today, the short story*, Cairo, 1968.

Martin, Wallace *Recent theories of narrative*, Ithaca, N.T., 1986.

May, Charles E. *Short story theories*, Ohio, 1976.
Mirriellees, E.R., *The story writer*, Boston, 1939.
O'Connorm Frank *The lonely voice: a study of the short story*, london, 1963.
O'Faolain, Sean *The short story*, London, 1948.
Pérès, Henri 'Le roman, le conte et la nouvelle dans la littérature Arabe moderne', published in *Annales de l'Institut des Etudes Orientales*, Vol. 3 (1937), pp. 266-337.
Perkins, George *Realistic American short fiction*, Illinois, 1972.
Prince, Gerald *A grammar of stories*, The Hague, 1973.
Narratology; the form and function of narrative, The Hagye, 1982.
Reid, Ian *The short story*, london, 1977.
Rimmon-Kenan, Shlomith *Narrative fiction*, London, 1983.
Scholes, Robert and kelloge, Robert *The nature of narrative*, Oxford, 1966.
Scott, Voirgil *Studies in the short story*, New York, 1968.
Shaheen, Muhammad *The modern Arabic short story*, London, 1971.
Smith, A. J. and Mason, W.H. *Short story study*, London, 1971.
Summers, hollis, ed. *Discussions of the short story*, Boston, 1963.
Tomich, nada *Histoire de la littérature romanesque de l'Egypt moderne*, paris, 1981.
Trask, Geoginne and Burkhart, Charles, des *Storytwllwrs and their art*, New York, 1963.
Williams, William Carols A *begining on the short story*, Yonkers, 1950.

(9) الأدب المسرحي العربي: تطوراته المبكرة

(أ) نصوص

تشير التواريخ الموضوعة بين قوسين إلى تأريخ كتابة المسرحية أو تمثيلها، وعليه فهي أهم ما يتعلق بهذه المناقشة. وعندما لا يُذكر تأريخ آخر لايعني هذا بالضرورة أن المسرحية لم تُنشر قط.

أنطون، فرح. مصر الجديدة ومصر القديمة، ب.م.ن.، 1913.
ـــــــ. السلطان صلاح الدين ومملكة أرشليم، ب.م.ن.، 1914.
ـــــــ. مختارات من فرح أنطون. سلسلة مناهل الأدب العربي، 29، بيروت، 1950.
تقي الدين، سعيد. لولا المحامي، (1924)، بيروت.
تيمور، محمد. مؤلفات، 3 ج، القاهرة، 1971-73.
رمزي. إبراهيم. أبطال المنصورة، (1915)، القاهرة، ب.ت.
ـــــــ. دخول الحمام مش زي خروجه، (1915-16)، (أعيد طبعها في مجلة الهلال، القاهرة، يوليو، 1971).
نجم، محمد يوسف. الشيخ أحمد أبو خليل القباني، بيروت، 1963.

ـــــــ. يعقوب صنوع (أبو نظارة)، بيروت، 1963.

ـــــــ. سليم النقاش، بيروت، 1964.

ـــــــ. محمد عثمان جلال، بيروت، ب.ت. (1964؟).

ـ. تحرير. المسرح العربي دراسات ونصوص، مارون النقاش، بيروت، 1964.

نعيمة، ميخائيل. الآباء والبنون، (1915)، بيروت.

يزبك، أنطون. الذبائح: مأساة عصرية في أربعة فصول، (1925)، القاهرة، ب.ت.

(ب) مصادر ثانوية عربية

أبو سيف، ليلى. مسرح نجيب الريحاني، القاهرة، 197؟.

أبو شنب، عادل. بواكير التأليف المسرحي في سوريا، دمشق، 1978.

أمير، عطية. لغة المسرح العربي، ستوكهولم، 1967.

ابن ذريل، عدنان. المسرح السوري من القباني إلى اليوم، دمشق، 1971.

درديري، إبراهيم. أدب إبراهيم رمزي، القاهرة، 1971.

الراعي، علي. فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني. القاهرة، 1971.

ـــــــ. مسرح الدم والدموع، القاهرة، 1973.

صالح، أحمد رشدي. المسرح العربي، القاهرة، 1972.

عوض، رمسيس. التاريخ السري للمسرح قبل ثورة 1919، القاهرة، 1972.

ـــــــ. اتجاهات سياسية قبل ثورة 1919، القاهرة، 1976.

عبد، السيد حسن. تطور النقد المسرحي في مصر، القاهرة، 1965.

غنيم، عبد الحميد. صنوع رائد المسرح العربي، القاهرة، ب.ت.

مندور، محمد. لمسرح النثري، القاهرة، 1959.

نشاطي، فتوح. خمسون عاما في خدمة المسرح، 2 ج، القاهرة، 1973-74.

وحيد، علاء الدين، مسرح محمد تيمور، القاهرة، 1975.

(جـ) مصادر ثانوية غير عربية

C. Non-Arabic secondary sources

Abou Saif, L. ‘Najib al-Rihani: from buffoonery to social comedy’, *Journal of Arabic Literature*, 4 (1973), pp. 1-17.

Abul Naga, Atia *Les sources francaises du théatre Egyptien* (1870-1939), Algiers, 1972.

Badawi, M. M. *Early Arabic drama*, Cambridge, 1988.

Modern Arabic literature and the west, London, 1985.

Barbour, Nevill 'The Arabic theatre in Egypt', *Bulletin of the School of Oriental Studies*, 7 (1935-7), pp. 173-87.

Gendzier, Irene L. *The practical visions of Yaᶜqub* Sanuᶜ, Cambridge, Mass., 1966.

al-Khozai, Mohamed A. *The development of early Arabic drama* (1847-1900), London, 1984.

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab theater and cinema*, philadelphia, 1958.

Moosa, Matti *The origins of modern Arabic fiction*, Washington, 1983.

Reid, D. M. *The odyssey of Farah Antun*, Minneapolis, 1975.

Tomiche, Nada *Histoire de la littérature romanesque de l'Egypt moderne*, Paris, 1981.

(10) المسرح العربي منذ الثلاثينيّات

(أ) مسرحيون ومسرحيات: مناقشة

أبو ريشة، عمر [سوريا]، رايات ذي قار (1936).

أبو قُرَين، المهدي [لبنان]. زراعة الشيطان (1973).

إدريس، يوسف [مصر] الفرافير (1964).

الأشقر، نضال [لبنان]. إضراب الحرامية (1971).

البرادعي، خالد محيي الدين [سوريا]. السلام يحاصر قرطاجنة (1979).

بسيسو، معين [فلسطين]. مأساة غيفارا (1969)، ثورة الزنج (1970)، شمشون ودليلة (1971).

الحكيم، توفيق [مصر]. العريس (1924)، خاتم سليمان (1924)، علي بابا (1926)، رصاصة في القلب (1939)، أهل الكهف (1933)، شهرزاد (1934)، براكسا (1939؛ طُوِّلت 1954)، بيجماليون (1942)، سليمان الحكيم (1943)، الملك أوديب (1949)، عمارة المعلم كندوز (1950) نشرت مع المسرحيتين التاليتين في مسرح المجتمع (1950)، أعمال حرة (1950)، لو عرف الشباب (1950)، الأيدي الناعمة (1954)، إيزيس (1955)، الصفقة (1956)، السلطان الحائر (1960) يا طالع الشجرة (1962) شمس النهار (1965)، كل شيء في محله (1966)، مصير صرصار (1966)، بنك القلق (1967).

الدنّاع، عبد الكريم [لبنان]. سعدون (1974).

دياب، محمود [مصر]. الزويعة (1976)، ليالي الحصاد (1967)، باب الفتوح (1971).

الرشود، صقر [كويت]. الطين (1965).

رومان، ميخائيل [مصر]. الدخان (1962)، الوافد (1965).

سالم، سلطان [بحرين]. العنيد (1977).

سالم، علي [مصر]. إنت إللي قتلت الوحش (1970).

سرور، نجيب [مصر]. ياسين وبهية (1964)، من أين أجيب ناس (1976).

السُريِّع، عبد العزيز [كويت]. فلوس ونفوس (1969).

الشرقاوي، عبد الرحمن [مصر]. مأساة جميلة (1962)، الحسين ثائرا وشهيدا (1969).

شوقي، أحمد [مصر]. مصرع كليوبطره (1929)، مجنون ليلى (1931) قمبيز (1931)، علي بيه الكبير (1932) أميرة الأندلس (1932) الست هدى (نشرت بعد وفاة المؤلف)، البخيلة (غير كاملة).

الصديقي، الطيب [مغرب]. ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب (1966)، مقامات بديع الزمان الهمذاني (1971).

عاشور، نعمان [مصر]. عائلة الدغري (1962).

العاني، يوسف [عراق]. أنا أمك يا شاكر (1936)، المفتاح (1967) الخرابة (1970)، الخان (1976).

عبد الصبور، صلاح. [مصر]. مأساة الحلاج (1965)، ليلى والمجنون (1970)، الأميرة تنتظر (1971). بعد أن يموت الملك (1937).

العلج، أحمد الطيب [مغرب]. ولي الله (197؟).

فرج، ألفرد [مصر]. حلاق بغداد (1963)، سليمان الحلبي (1964)، عسكر وحرامية (1966)، الزير سالم (1967)، علي جناح التبريزي (1968)، النار والزيتون (1970)، زواج على ورقة طلاق (1973).

القاسم، سميح [فلسطين]. قرقاش (1970).

القنيدي، محمد عبد الجليل [ليبيا]. الأقنعة (197؟).

مدني، عز الدين [تونس]. ثورة صاحب الحمار (1970) ديوان الزنج (1972)، رحلة الحلاج (1973)، مولاي السلطان حسن الحفصي (1977).

مردم، عدنان [سوريا]. الحلاج (1971).، فلسطين الثائرة (1974).

ونُّوس، سعد الله [سوريا]. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران (1968)، مغامرات رأس المملوك جابر (1969)، سهرة مع أبي خليل القباني (1972)، الملك هو الملك (1977).

وهبة، سعد الدين [مصر]. بير السِّلّم (1966).

ياسين، كاتب [جزائر]. الجثة المحاصرة (1968) محمد خذ حقيبتك (197؟).

دراسات نقدية

عامة: (1) بالعربية

الراعي، علي. المسرح في الوطن العربي، الكويت، 1980.

عامة: (2) باللغات الأوروبية

General: (ii) In European languages

Aziz, Mohamed Regards sur le théâtre Arabe contemporain, Tunis, 1970.

Ben Halima, Hamadi Les pricipaux thémes du théâtre Arabe contemporain, (de 19'.4a 1960), Tunis, 1969.

Landau, Jacob M. Studies in the Arab theatre and cinema Philadelphia, 1958.

Manzalaoui, Mahmoud, ed. Arabic writing today: drama, cairo, 1977

مصر: (1) بالعربية

أبيض، سعاد. جورج أبيض: مائة عام من المسرح المصري، القاهرة، 1970.

الحجاجي، شمس الدين. الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، 2 ج، القاهرة، 1965.

دوّارة، فؤاد. في النقد المسرحي، القاهرة، 1975.

———. مسرح 35، القاهرة، 1986.

———. مسرح توفيق الحكيم، 2ج، القاهرة، 1985، 1986.

الراعي، علي. الكوميديا المرتجلة على المسرح المصري، القاهرة، 1968.

———. توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، القاهرة، 1969.

———. مسرحيات ومسرحيون، القاهرة، 1970.

———. مسرح الدم والدموع، القاهرة، 1973.

رشدي، فاطمة. كفحي في المسرح والسينما، القاهرة، 1970.

شوكت، محمود حميد. الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، 1963.

طاهر، بهاء. عشر مسرحيات مصرية، القاهرة، 1985.

العالم، محمود أمين. الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، بيروت، 1973.

عامر، سامي منير. المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية 1945-1970، 2 ج، القاهرة، 1979.

عبد القادر، فاروق. ازدهار وسقوط المسرح المصري، القاهرة، 1979.

———. مساحة في الضوء ومساحة في الظلال: أعمال في النقد المسرحي 67-77، القاهرة، 1986.

عوض، لويس. دراسات في أدبنا الحديث، القاهرة، 1961.

———. دراسات في النقد والأدب، القاهرة، 1964.

العيوطي، أمين. دراسات في المسرح، القاهرة، 1986.

فرج، ألفرد. دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، القاهرة، 1966.

فهمي، ماهر حسن. أحمد شوقي، القاهرة، 1975.

المسرح. مجلة، 3 (المسرح المصري من 1952 إلى 1962)، القاهرة، 1966.

مندور، محمد. مسرحيات شوقي، القاهرة، 1954.

———. مسرحيات عزيز أباظه، القاهرة، 1958.

———. المسرح النثري، القاهرة، 1959.

—. مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، 1960.

نشاطي، فتوح. خمسون عاما في خدمة المسرح، 2 ج، القاهرة، 1973، 1974.

اليوسف، فاطمة. ذكريات، القاهرة، ب.ت.

مصر: (2) باللغات الأوروبية

Egypt: (ii) In European languages

Abdel Wahab, Farouk, ed. *modern Egyptian drama: an anthology*, Minneapolis and Chicago, 1974.

Badawi, M. M. *Modern Arabic drama in Egypt*, Cambridge, 1987.

Fontaine, Jean *Mort-resurrection: une lecture de Tawfiq al-Hakim*, Tunis, 1978.

Ismail, Abd el Monem *Drama and society in contemporary Egypt*, Cairo, 1967.

Long, Richard *Tawfiq al-Hakim, playwright of Egypt*, London, 1979.

Somekh, Sasson *Two versions of dialouge in Mahmud Taymur's drama*, Princeton, 1975.

Starkey, Paul *From the the ivory tower: a critical study of Tawfiq al-Hakim*, London, 1987.

سوريا ولبنان (1) بالعربية

أبو هيف، عبدالله. التأسيس: أبحاث في المسرح السوري، دمشق، 1979.

أبو شنب، عادل. بواكير التأليف المسرحي في سوريا، دمشق، 1978.

بلبول، فرحان. المسرح العربي المعاصر، دمشق، 1984.

ابن ذريل، عدنان. المسرح السوري من القباني إلى اليوم، دمشق، 1971.

قَطَّاية، سليمان. المسرح العربي من أين وإلى أين، دمشق، 1972.

سوريا ولبنان (2) بالفرنسية

Syria and Lebanon: (ii)In French

Salamé, Ghassane, *Le théâtre Politique au liban* (1968-1937), Beirut, 1974.

العراق

الطالب، علي. المسرحية العربية في العراق، القاهرة، 1976.

العاني، يوسف. التجربة المسرحية، بيروت، 1979.

الكويت والبحرين

أبو بكر، وليد. القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، الكويت، 1985.

حداد، قاسم. المسرح البحريني: التجربة والأفق، البحرين، 1981.

الخليفي، سليمان. صقر الرشود والمسرح في الكويت، الكويت، 1980.

عبدالله، محمد حسن. المسرح في الكويت، الكويت، 1977.

ـــــــ. المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء، الكويت، 1978.

غلوم، إبراهيم عبد لله. ظواهر التجربة المسرحية في البحرين، الكويت، 1982.

ـــــــ. المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، الكويت، 1986.

تونس والجزائر والمغرب

زيدان، عبد الرحمن بن، من قضايا المسرح المغربي، مكناس، 1978.

السَّلَوي، أديب. المسرح المغربي، دمشق، 1975.

شرف الدين، منصف. تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، تونس، 1972.

المانعي، حسن. المسرح المغربي، مكناس، 1974.

المصايف، محمد. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الجزائر، 1972.

المهمه، محمد مصطفى سلام. المجتمع الأصيلي والمسرح، الرباط، 1975.

(11) كتاب النثر الفنيون
(12) النقاد

(ا) كتب بالعربية

(قائمة مختارة من كتب غنية بمعلومات عن النظرية النقدية وتطور النقد الأدبي في مناطق مختلفة من الوطن العربي الحديث).

إسماعيل، عز الدين. التفسير النفسي للأدب، القاهرة، 1963.

أمين، أحمد. النقد الأدبي، القاهرة، 1963.

أمين، عز الدين الـ. نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، القاهرة، 1962.

بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، بيروت، 1983.

بلبع، عبد الحليم. حركة التجديد في المهجر بين النظرية والتطبيق، القاهرة، 1974.

جندي، أنور الـ. خصائص الأدب العربي في مواجهة نظرية النقد الأدبي الحديث. بيروت، ب.ت.

حاوي، إبراهيم. حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، بيروت، 1984.

خفاجي، محمد عبد المنعم. أصول النقد، القاهرة، 1975.

خوري، رئيف. النقد والدراسة الأدبية، بيروت، 1939.

دسوقي، عبد العزيز. تطور النقد الأدبي الحديث في مصر، القاهرة، 1977.

الزيدي، توفيق. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس، 1984.

سحرتي، مصطفى عبد اللطيف الـ. النقد الأدبي من خلال تجاربي، معهد الدراسات العربية، 1962.

سلام، محمد زغلول. النقد العربي الحديث، 1964.

سليمان، نبيل. أسئلة الواقعية والالتزام، اللاذقية، 1985.

شكري، غالي. الماركسية والأدب، بيروت، 1979.

شمعة، خلدون الـ. النقد والحرية، دمشق، 1977.

صليبا، جميل. اتجاهات النقد الحديث في سوريا. (دمشق؟)، 1969.

طاهر، علي جواد الـ. المقدمة في النقد الأدبي، بيروت، 1979.

طبانة، بدوي. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، القاهرة، 1963.

عبد الحميد، بو زرينة. ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية والتطبيق، الجزائر، 1979.

عبد المطلب، محمد. البلاغة والأسلوبية، القاهرة، 1984.

عثمان، عبد الرحمن. مذاهب النقد وقضاياه، القاهرة، 1975.

عياد، شكري. الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، القاهرة، 1978.

فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، 1978.

ـــــــ. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، بيروت، 1985.

قطب، سيد. النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، القاهرة، ب.ت.

كافود، محمد عبد الرحيم. النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، الدوحة، 1982.

كليطو، عبد الفتاح. الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، بيروت، 1982.

محمد، إبراهيم عبد الرحمن. النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، بيروت، 1982.

محمد، الصادق عفيفي. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، بيروت، 1971.

محمود، زكي نجيب. في فلسفة النقد، بيروت، 1979.

مرزوق، حلمي علي. النقد والدراسات الأدبية، بيروت، 1982.

مصايف، محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر، 1979.

مفتاح، محمد. في سيمياء الشعر القديم، الدار البيضاء، 1982.

مندور، محمد. النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، ب.ت.

نجم، محمد يوسف. نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث؛ مقدمة ودليل، بيروت، 1985.

نويهي، محمد الـ. ثقافة الناقد الأدبي، بيروت، 1969.

هلال، محمد غنيم. النقد الأدبي الحديث، القاهرة، 1963.

ـــــــ. دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، القاهرة، 1974.

هلال، محمد غنيم. دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة، 1976.

وادي، طه. جماليات القصيدة المعاصرة، القاهرة، 1982.

ياسين، بو علي و نبيل سليمان، الأدب والاديولوجيا في سوريا 1967-1973، اللاذقية، 1985.

ياغي، عبد الرحمن. في النقد النظري، 1984.

ياغي، هاشم. النقد الأدبي الحديث في لبنان، 2 ج، القاهرة، 1968.

يونس، علي. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة، 1985.

(ب) كتب باللغات الأوروبية

B. Books in European languages

Allen Roger, comp. and ed. *A library of litterary criticism: modern Arabic literature*, New York, 1987.

Badawi, M. M. *Modern Arabic literature and the west*, London, 1985.

Boullata, Issa, ed. *Critical perspectives on modern Arabic literature*, Washington, D.C., 1980.

Brugman, J. *An introduction to the history of modern Arabic literature in Egypt*, Leiden, 1984.

Cachia, Pierre Tāhā Husayn: *his place in the Egyptian literary renaissance*, London, 1956.

Green, A. H,. ed. *In quest of an Islamic humanism: studies in memory of Muammad al-Nowaihi*, Cairo, 1984.

Mazyad, A. M. H. Ahmed Amin (Cairo 1886-1954), advocate of social and literary reform in Egypt, Leiden, 1963.

Ostle, Robin, ed. *Studies in modern Arabic literature*, Warminster, 1975.

Semah, David *Four Egyptian literary critics*, Leiden, 1974.

Tahar, Meftah *Taha Husain: sa critique littéraire et ses sources francais*, Tunis, 1976.

(13) كاتبات عربيات

(أ) كتب

أبو خالد، فوزية. إلى متى يختطفونك ليلة العرس، الرياض، 1973.

أبو زيد، ليلى. عام الفيل، الدار البيضاء، 1983.

الإدلبي، ألفة. دمشق ابتسام الحزن، دمشق، 1980.

الأمير، ديزي. في دوامة الحب والكراهية، بيروت، 1979.

ـــــــ. وعود للبيع، بيروت، 1981.

أمين، قاسم. تحرير المرأة، القاهرة، 1899.

باحثة البادية. نسائيات، القاهرة، 1910.

بعلبكي، ليلى. أنا أحيا، بيروت، 1958.

ـــــــ. «سفينة حنان إلى القمر»، بيروت، 1964.

البكر، فوزية. السباحة في بحيرة العدم، جدة، 1979.

بنونة، خنّاتة. الصورة والصوت، الدار البيضاء، 1975.

التيمورية، عائشة. نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال، القاهرة، 1888.

ـــــــ. مرآة التأمل في الأمور، القاهرة، 1892؟

ـــــــ. حلية الطراز، 1909.

جبر، كلثوم. أنت وغابة الصمت والتردد، بيروت، 1978.

جيوسي، سلمى الخضراء الـ. عودة من النبع الحالم، بيروت، 1960.

الحكيم، توفيق. أغنية الموت، القاهرة، 1950.

خليفة، سحر. لم نعد جواري لكم، بيروت، 1974.

______. الصبار، بيروت، 1976.

______. عباد الشمس، بيروت، 1980.

______. مذكرات امرأة غير واقعية، بيروت، 1986.

خياط، نجاة. مخاض الصمت، جدة، 1966.

رفعت، أليفة. حواء تعود بآدم إلى الجنة، القاهرة، 1975.

______. من يكون الرجل؟ القاهرة، 1981.

الزيات، لطيفة. الباب المفتوح، القاهرة، 1960.

زيادة، مي. عائشة تيمور: شاعرة الطليعة، القاهرة، 1926.

الزيد، موزة. «طواها النسيان»، في الوطن، البحرين، 1955.

السديري، سلطانة. عيناي فداك، بيروت، 1963.

السعداوي، نوال. موت الرجل الوحيد على الأرض، 1974.

______. امرأة عند نقطة الصفر، القاهرة، 1975.

______. امرأتان في امرأة، 1975.

______. سقوط الإمام، القاهرة، 1983.

______. مذكراتي في سجن النساء، 1983.

السقاف، خيرية. «قصة الواقع»، الرياض، 1979.

______. وردة الصحراء، بيروت، 1982.

______. أن تبحر نحو الأبعاد، بيروت، 1982.

______. مسك الغزال، بيروت، 1988.

سمارة، نهى. الطاولات عاشت أكثر من أمين، بيروت، 1981.

السمان، غادة. عيناك قدري، بيروت، 1962.

______. ليل الغرباء، بيروت، 1966.

______. السباحة في بحيرة الشيطان، 1974.

______. كوابيس بيروت، بيروت، 1980.

سميرة، بنت الجزيرة العربية. بريق عينيك، جدة، 1963.

شاكر، عزة فؤاد. أشرعة الليل، بيروت، 1978.

الشيخ، حنان. حكاية زهرة، 1980.

الصحراء، ريم. زهرة الحنان، 1979.

صدقي، جاذبية. وبكى قلبي، القاهرة، 1957.

طوقان، فدوى. أعطنا حبا، 1960.

———. وحدي مع الأيام، 1955.

———. وجدتها، 1957.

———. أمام الباب المغلق، 1967.

———. الفدائي والأرض، 1968.

———. كابوس الليل والنهار، 1974.

عبد الرحمن، عائشة (بنت الشاطئ). سيد العزبة، القاهرة، 1944.

———. سر الشاطئ، القاهرة، 1952.

———. بنات النبي، القاهرة، 1956.

———. بطلة كربلاء. زينب الزهراء، القاهرة، ب.ت.

———. الخنساء القاهرة، 1957.

———. امرأة خاطئة، القاهرة، 1958.

———. صور من حياتهن، القاهرة، 1959.

———. على الجسر، القاهرة، 1967.

———. «ثماني عيون»، القاهرة، 1975.

عبدالله، صوفي. نساء محاربات، القاهرة، 1951.

———. نفرتيتي القاهرة، 1952.

———. لعنة الجسد، القاهرة، 1957.

العسال، نجيبة. بيت الطاعة، القاهرة، 1962.

عسيران، ليلى. قلعة الأسطى، بيروت، 1979.

عودة، رجاء محمد. إنه قدري، بيروت، 1982.

غريِّب، روز. نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، بيروت، 1980.

فواز، زينب. الملك قروش، القاهرة، 1892.

ـــــــ. الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، القاهرة، 1895.

ـــــــ. حسن العواقب أو الغادة الظاهرة، القاهرة، 1899.

ـــــــ. الهوى والوفاء، القاهرة، 1901.

قابل، ثريا. أوزان باكية، بيروت، 1972.

قراعة، سنية. أم الملوك. هند بنت عتبة، القاهرة، 1956.

ـــــــ. عروس الزهد. رابعة العدوية، القاهرة، 1960.

قلماوي، سهير. أحاديث جداتي، القاهرة، 1935.

ـــــــ. ألف ليلة وليلة، القاهرة، 1943.

مراش، ماريانا. بنت الفكر، بيروت، 1993.

الملائكة، نازك. مأساة الحياة، بغداد، 1945.

ـــــــ. الشظايا والرماد، بيروت، 1949.

نصر الله، إميلي. طيور أيلول، بيروت، 1962.

ـــــــ. تلك الذكريات، بيروت، 1980.

ـــــــ. الإقلاع عكس الزمن، بيروت، 1981.

ـــــــ. نساء رائدات، بيروت، 1986.

اليازجي، وردة. حديقة الورد، 1867.

(ب) مصادر عربية ثانوية

إبراهيم، إميلي فارس. أديبات لبنانيات، بيروت، ب.ت.

الجيوسي، سلمى الخضراء. «المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة»، في نازك الملائكة. دراسات في الشعر والشاعرة، الكويت، 1986.

سومخ، ساسون. «العلاقات النصية في النظام الأدبي الواحد»، الكرمل، حيفا، 7، 1986.

الشاروني، يوسف. الليلة الثانية بعد الألف، القاهرة، 1975.

صالح، ليلى. أدب المرأة في الجزيرة العربية والخليج، الكويت، 1982.

ـــ. أدب المرأة في الكويت، الكويت، 1978.

العاسمي، ملكة. «الحكايات الشعبية: حكايات النساء» رسالة دكتوراة غير منشورة للمستوى الثالث في جامعة محمد الخامس، الرباط، 1987.

محمد، فتحية. بلاغة النساء في القرن العشرين، القاهرة، 1920.

Badran, Margot and Cooke, miriam *Opening the gates. A century of Arab feminist writing*, london/Bloomington, 1990.

Booth, Marilyn 'Mayy Ziyyadah and the feminist perspective in Egypt 1908-1931' unpyblished B.A. Hons. These, Harvard university, 1974.

Cooke, Miriam *War's other voices: women writers on the Lebanese civil war*, Cambridge, 1988.

Eagleton, Mary, *Feminist literary theory. A reader*, oxford.NY, 1986.

Gilbert, Sandra M. 'Soldier's heart: literary men, literary woment, and the Great war', *Sings; Journal of Culture and Society*, Spring, 1983.

Gilman, Charlotte Perkins 'The yellow wallpaper' in *New England magazine*, 1892.

Kilpatrick, Hilary 'Women and literature in the Arab World' in Mineke Schlipper, wd. *Unbeard words. Women and literature in Africa, the Arab world, Asia, the caribbean and Latin America*, London, 1985.

Mikhail, Mona N. *Images of Arab women*, Washington, 1979.

Moers, Ellen *Literary women. The great writers*, New York, 1976.

El-Rabie, Mahmoud Bikheet, "Women writers and critics in modern Egypt 1888-1963', unpublished PhD thesis, Schools of Oriental and African Studies, London University, 1965.

Showalter, Elaine *A literature of their own: British novelists From Brontë to Lessing*, Princeton, 1979.

Suleyman, Michael 'Changing attitudes to women in Egypt. The role of fiction in women's magazines', *Middle Eastern Sturies*, 14 (1981).

(14) الشعر باللغة الدارجة

(أ) نصوص

الأبنودي، عبد الرحمن. الأرض والعيال، القاهرة، 1964.

ـــــــ. الزحمة، القاهرة، 1967.

ـــــــ. جوابات حراجي القط العامل في السد العالي إلى زوجته فاتنة أحمد عبد الغفار في جبلاية الفار، القاهرة، 1969.

ـــــــ. أحمد إسماعين، القاهرة، 1972.

ـــــــ بعد التحية والسلام، القاهرة، 1975.

ـــــــ. صمت الجرس، القاهرة، 1975.

ـــــــ. فصول، القاهرة، 1975.

أبو الصادق. ثوريات: شعر المقاومة الشعبي الفلسطيني، بيروت، ب.ت.

الإرياني، مطهر. فوق الجبل، القاهرة، ب.ت.

أويس، سليمان. مواويل رافضة، بيروت، ب.ت. [1980].

ابن سبيل، عبدالله بن حمود. من الشعر النجدي: ديوان الشاعر عبدالله بن حمود بن سبيل، تحقيق عبدالله بن خالد الحاتم، الكويت، 1984.

ابن، سلطان، الشريف منصور. أنين وحنين، جدة، ب.ت.

التونسي، محمود بيرم. منتخبات الشباب، إعداد عبد العزيز الصدر، 2، القاهرة، 1923.

ـــــــ. الأعمال الكاملة لبيرم التونسي، تحقيق رشدي صالح، 1-10، القاهرة، 1975-86.

جاهين، صلاح. كلمة سلام، القاهرة، 1955.

ـــــــ. موال عشان القنال، القاهرة، 1956.

ـــــــ. عن القمر والطين، القاهرة، 1961.

ـــــــ. رباعيات، القاهرة، 1962.

ـــــــ. قصاقيص ورق، القاهرة، ط 2، 1967.

ـــــــ. دواوين صلاح جاهين، القاهرة، 1977.

ـــــــ. أنغام سبتمبرية، القاهرة، 1984.

جلال، محمد عثمان. الأربع روايات من نخب التيارات، القاهرة، 1307هـ [90/1889].

الحاتم، عبدالله بن خالد، (محرر). خيار ما يلتقط من شعر النبط، 2 ج، الكويت، ط 3، 1981.

الحاردلو، سيد أحمد. غدا نلتقي، القاهرة، 1960.

ـــــــ. مقدمات، بيروت، 1970.

ـــــــ. نحنا، خرطوم، 1978.

ـــــــ. سندباد في بلاد السجم والرماد، الخرطوم، 1978.

ـــــــ. مسدار ... عشان بلدي، الخرطوم، 1978.

ـــــــــ. عرضحال من جملة أهالي السافل يوصل: مسرحية شعرية بالعامية السودانية، الخرطوم، 1980.

حجاج، فؤاد. يوميات عبد العال، القاهرة، 1984.

ـــــــــ. أحرار وراء القضبان، القاهرة، 1952.

ـــــــــ. بقوة لفلاحين وبقوة العمال، القاهرة، 1967.

ـــــــــ. من نور الخيال وصنع الأجيال في تاريخ القاهرة، القاهرة، 1982.

ـــــــــ. الشاطر حسن، القاهرة، 1984.

ـــــــــ. الحضرة الزكية، القاهرة، 1985.

الحرشاني، شنوف جاسم. ديوان، الكويت، 1985.

الحمود، نوار عبد القادر. نقش الحنة، الكويت، ب.ت.

خليفة، علي عبدالله. عطش النخيل: مواويل، ط 2، ب.م.ن.، 1984.

الخياط، محسن. حكاية بهية، القاهرة، 1986.

الدوسري، مسفر. لعيونك أقول، الكويت، 1982.

الدويش، عبدالله عبد العزيز، (محرر). ديوان الزهيري: مجموعة من المواويل المشهورة، الكويت، ب.ت.

الربيع، عبد الرحمن. ديوان الشعر الشعبي، الكويت، ب.ت.

الرياشي، منصور. نفحات من لبنان، بيروت، 1973.

الزُّغَني، عمر. عمر الزُّغَني: موليير الشرق، إعداد الزعني الصغير، بيروت، 1980.

سابا، أسعد. درب الهوى، بيروت، 1957.

سامرائي، عامر رشيد، (محرر). موّالات بغدادية، بغداد، 1974.

سرور، نجيب. ياسين وبهية: رواية شعرية، القاهرة، 1965.

ـــــــــ. آ يا ليل يا قمر: مأساة شعرية في ثلاثة فصول، القاهرة، 1968.

ـــــــــ. قولو لعين الشمس، القاهرة، 1970.

ـــــــــ. منين أجيب الناس، القاهرة، ط 2، 1984.

السعيد، طلال عثمان. دموع تبتسم، الكويت، ط 4، 1983.

السماوي، شاكر. العشق والموت وابنادم، دمشق، 1984.

السماوي، عزيز. لون الثلج والورد بالليل، بيروت، 1980.

شرف الدين، أحمد حسين، (محرر). الطرائف المختارة من شعر الخفنجي والقارة، ب.م.ن.، 1970.

شوقي، أحمد. الشوقيات المجهولة، تحقيق محمد صبري، 2 ج، ط 2، بيروت، 1979.

صالح، الجيلي محمد. ديوان أحاجي الخرتيت، الخرطوم، ب.ت.

صدِّيق، هاشم. الزمان والرحلة، الخرطوم، ب.ت.

ـــــــ. جواب مسجل للبلد: أشعار سودانية 1976-1985، الخرطوم، ب.ت.

ـــــــ. نبتة حبيبتي: مسرحية شعرية، بيروت، 1986.

طراد، ميشال. جلنار، بيروت، 1951.

ـــــــ. دولاب، بيروت، 1957.

ـــــــ. ليش، بيروت، 1964.

ـــــــ. كاس ع شفاف الدني، بيروت، 1972.

ـــــــ. الغراب الأعور، بيروت، 1986.

ـــــــ. عربية مخلعة، بيروت، 1986.

عبد الباقي، سمير. النشيد الفقير عن بابلونيرودا، القاهرة، 1976.

عبد الجليل، فايق. ديوان، ج 1، الكويت، 1972.

عبدالله، علام. سكّي العطش، البحرين، 1982.

العزب، يسري. تغريبة عبرزاق الهلالي، القاهرة، 1984.

عقل، سعيد. يارا، بيروت، 1961.

عوض، لويس. بلوتولاند وقصائد أخرى، القاهرة، 1947.

العوني، محمد عبدالله. من الشعر النجدي: ديوان شعر محمد عبدالله العوني، تحقيق عبدالله بن خالد الحاتم، الكويت، 1984.

الغامدي، عبد الرحمن. همسات جريح، جدة، 1983، ط 3، 1986.

ـــــــ. الليل والحرمان، جدة، 1984، 1987.

غصين، جوزيف. نوار، بيروت، 1962.

قاعود، فؤاد. مواويل: شعر، القاهرة، 1978.

اللميع، سالم. نجوم الثريا. الكويت، ب.ت.

النجار، محمد. مجموعة الأزجال، القاهرة، 1318هـ [01/1900].

نجم، أحمد فؤاد. صور من الحياة والسجن، القاهرة، 1964.

ـــــــ. طهران، بيروت، 1979.

ـــــــ. عيشي يا مصر، بيروت، 1979.

ـــــــ. بلدي وحبيبتي: قصائد من المعتقل، بيروت، ط 3، 1981.

ـــــــ. يعيش أهل بلدي: أشعار مصرية، بيروت، ط 5، 1981.

نخلة، رشيد. ديوان رشيد نخلة في الزجل، تحقيق أمين نخلة، بيروت، 1964.

النواب، مظفر. لرايل وحمد، بيروت، ب.ت. [1969].

(ب) مصادر عربية ثانوية

إسماعيل عز الدين. الشعر القومي في السودان، بيروت، 1968.

الأهواني، عبد العزيز. الزجل في الأندلس، القاهرة، 1957.

ابن الشيخ، الطلّي. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1930-1945، الجزائر،1983.

ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة العلامة ابن خلدون، بيروت، ط 5، 1982.

ابن خميس، عبدالله بن محمد. راشد الخلاوي، ط 2، ب.م. 1982.

البردوني، عبدالله. رحلة في الشعر اليمني قديما وحديثا، بيروت، ط 3، 1978.

ـــــــ. فنون الأدب الشعبي في اليمن، بيروت، ط 2، 1988.

البغدادي، محمد. «لا أحب أن أكون الشاعر الصعيدي» (حديث صحفي مع عبد الرحمن الأبنودي)، صباح الخير 1581 (24 أبريل 1986)، 42-45، 62.

بلفقيه، عبدالله عمر. 'المحضار يبشرنا بالجديد'، الحكمة (صنعاء)، ج 6 عدد 50 (مايو 1976)، ص 77-81.

الجبّوري، جميل. حبز بوز في تاريخ صحافة الهزل والكاريكتور في العراق، بغداد، 1986.

الجمّال، أحمد صادق. الأدب العامي في العصر المملوكي، القاهرة، 1966.

الحبشي، عبدالله محمد. الأدب اليمني عصر خروج الأتراك الأول من اليمن، بيروت، 1986.

الخاقاني، علي. فنون الأدب الشعبي، ج 1-3، بغداد، 1962.

الربيعان، يحيى، (محرر). ابن لعبون: حياته وشعره، الكويت، 1982.

رياض، حسين مظلوم ومصطفى محمد الصباحي. تاريخ الأدب الشعبي: نشأته، تطوره، أعلامه، القاهرة، 1936.

شكري، غالي. شعرنا الحديث: إلى أين؟ القاهرة، 1968.

الشمري، ربيع. العروض في الشعر الشعبي العراقي، بغداد، 1987.

صعب، ولِيَم. «الأدب في الزجل»، الأديب ج 2، عدد 1 (1943)، ص 41-44.

عابدين، عبد المجيد «الحاردلّو: أمير الشعر الشعبي في السودان»، المجلة، 70 (نوفمبر، 1962)، ص 40-5.

عبده، إبراهيم. أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر، 1839-1912، القاهرة، 1953.

عبود، مارون. الشعر العامي، بيروت، 1968.

العقرب، علي والسنوسي بلال، (محررون). الشعر الشعبي في معركة الإنقاذ، شيكاغو، 1986.

العلاف، عبد الكريم، (محرر). الموال البغدادي، بغداد، 1963.

ـــــــــ. آمال/*Promesses*، عدد خاص عن الشعر الملحون، الجزائر، 1970.

عولقي، سعيد. 'حديث مع عبدالله سلام ناجي'، الحكمة (صنعاء)، ج 6، عدد 49 (أبريل 1976)، ص 82-90.

الغُنَيّ، عبد ربه. دراسات في الأدب الشعبي، ج 1-3، بنغازي، بيروت، 1968.

القصوص، جريس. «الحياة الأدبية في شرق الأردن»، الرسالة 151 (25 مايو 1936)، ص 865-7.

المرزوقي، محمد. الشعر الشعبي والانتفاضات التحررية، تونس، 1971.

المقالح، عبد العزيز. شعر العامية في اليمن، بيروت، 1978.

ـــــــــ. شعراء من اليمن، بيروت، 1983.

النقاش، فريدة. 'ظاهرة الشاعر والشيخ'، في أحمد فؤاد نجم، بلدي وحبيبتي: قصائد من المعتقل، بيروت، ط 3، 1981، ص 3-25.

وُهَيْبة، منير إلياس (الخازني غسان). الزجل: تاريخه، أدبه، أعلامه قديما وحديثا، حريصا، 1952.

(جـ) مصادر ثانوية باللغات الأوروبية

C. Secondary sources in European languages

Badawi, M. M. *A ᶜcritical introduction to modern Arabic poetry*, Cambridge, 1975.

Booth, Marilyn *Bayram al-Tunisi's Egypt: social criticism and narrative strategies*, Exeter, 1990.

'Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt', *International Journal of Middle East Studies*, 24 No, 3 (August 1992).

'Writing to be heard: colloquial Arabic verse and the press in Egypt, (1977-1930), *ARCE Newsletter* 140 (Winter 1987/1988), pp. 1-6.

Cachia, Pierre 'The Egyptian *nawwāl*: its ancestry, its development, and its present forms", *JAL* VIII (1977), PP. 770-103.

Cour, A. 'Constantine en 1802 d'aprés une chanson populaire du Cheikh Belqasem Er-Rahmouni El-Haddad', *Revue africaine* 60 no. 299 (2nd trim. 1919), pp. 224-40.

'La poésie populaire politique au temps de l'mir 'Abdelqader', *Revue africaine* 59 nos. 296-297 (3rd and 4th trim. 1918). pp. 458-93.

Desparment, J. 'La chanson d'Alger pendant la Grande Guerre', *Revue africaine 73 nos.* 350-351 (1st and 2nd trim. 1932), pp. 45-83.

'L'entrée des francais à Alger par le Cheikh Abdelkadir, *Revue africaine* 71 nos. 344-45 (3rd and 4th trim. 1930), pp. 225-56.

Gliouiz, Azaiez: 'La presse humoristique tunisienne de ses origines jusq'en 1923', diss. 3rd cycle, University of Paris III, 1978.

Grotzfeld, heinz: 'L'expérience de Sa'̈is AqP: ;'arabe libanais employé comme langue littéraire", *Orientalia Suecana* (Uppsala) 22 (1973), pp. 37-51.

Haydar, Adnan 'The development of Lebanese zajal: genre, merer and verbal duel', ms. courtesy of the author.

Jayyusi, Salam Khadra *Trends and movements in modern Arabic poetry*, 2 cols, Leiden, 1977.

Kheir Beik, Kamal *Le movvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, Paris, 1978.

Lecerf, Jean 'Littérature dialectale et renaissance Arabe moedrne', *Bulletin d'etudes orientales* II (1932), pp. 179-258, and III (1933), pp. 44-171.

Lyons, M. C, and maalouf, E. *The poetic vocabulary of Michel Trad*, Beirut, 1969.

Serjeant, R. B. *South Arabian poetry I: poetry and prose from Hadramawt*, London, 1951.

Sowayan, Saad Abdullah *Nabati poetry: The oral poetry of Arabia* Berkeley, 1985.

Stern, Samuel, *Hispano - Arabic strophic poetry*, Oxford, 1974.

* * *

المساهمون في الكتاب

المؤلفون

M. M. BADAWI

PIERRE CACHIA

S. SOMEKH

R. C. OSTLE

SALMA KHADRE JAYYUSI

ROGER ALLEN

HILARY KILPATRICK

SABRY HAFEZ

ALI AL-RA'I

MIRIAM COOKE

MARILYN BOOTH

المترجمون

• محمد ناصر الشوكاني

من مواليد 1955، حاصل على الدكتوراه من جامعة تكساس، أوستن، 1990.

أستاذ مساعد، قسم اللغات الأوروبية، كلية الآداب جامعة الملك عبدالعزيز.

نائب رئيس تحرير جريدة سعودي جازيت. عضو هيئة تحرير نوافذ. من اهتماماته العلاقة الثقافية بين الشرق والغرب، ونظريات الترجمة.

ASHOUKANY@YAHOO.COM

- **أحمد صالح الطامي**

من مواليد 1955، حاصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا/بلومنقتون، 1988.
أستاذ مشارك في الأدب الحديث، جامعة الملك سعود. تركز أبحاثه على الشعر الحديث، والمصطلح الأدبي.

ASATTAMI@HOTMAIL.COM

- **محمد العبداللطيف**

حاصل على الماجستير من جامعة يوجين، أوريجن، في اللسانيات، والدكتوراه في دراسات الترجمة، جامعة أدنبرة، 1994.
أستاذ مشارك، كلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود. اهتماماته البحثية في التعريب، ودراسات الترجمة.

MLATEEF@KSU.EDU.SA

- **سعد بن عبدالرحمن البازعي**

حاصل على الدكتوراه من جامعة بوردو، إنديانا، 1983.
أستاذ الشعر الحديث والنقد الأدبي، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود. عمل رئيساً للقسم، ورأس تحرير الموسوعة العربية العالمية، كما رأس تحرير جريدة رياض ديلي. كتب العديد من البحوث باللغة الإنجليزية، كما ألف أربعة كتب بالعربية، في الشعر، والأدب المقارن، والمصطلح النقدي.

ALBAZEI53@YAHOO.COM

- **لمياء باعشن**

حاصلة على الدكتوراه من جامعة أريزونا 1987.
رئيسة قسم سابقة، وأستاذ مساعد، قسم اللغات الأوروبية، كلية الآداب، جامعة الملك عبدالعزيز، عضو هيئة تحرير دورية نوافذ. من اهتماماتها النظريات النقدية والأدب المقارن، والأدب الشعبي.

SWINGB@YAHOO.COM

• **عبدالله حامد المعيقل**

حاصل على الدكتوراه من جامعة ميتشجن، آن آربر 1987.

أستاذ مساعد الأدب الحديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

من اهتماماته البحثية الشعر العربي العامي، والأدب السعودي في حقلي الشعر والرواية.

ALMUAYGIL@HOTMAIL.COM

• **سالم الخماش**

من مواليد 1957. حاصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا 1991.

أستاذ مساعد فقه اللغة وعلم الدلالة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك عبدالعزيز. من اهتماماته البحثية الأضداد في اللغة العربية والتغيرات الدلالية المعجمية.

SKHAMASH@HOTMAIL.COM

• **عبدالرحمن بن هادي الشمراني**

من مواليد 1954. حاصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا/ بلومنقتون 1994.

أستاذ مساعد في النحو والصرف، والدراسات اللسانية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود. من اهتماماته الظواهر النحوية العربية، في ظل مناهج بحث الدراسات اللسانية الغربية، إضافة إلى الترجمة والتحرير.

ALMUAYGIL@HOTMAIL.COM

• **محمد بن سليمان القويفلي**

حاصل على الدكتوراه من جامعة ميتشجن، آن آربر 1987.

أستاذ مشارك النقد الأدبي الحديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، رئيس تحرير دورية قوافل. من اهتماماته البحثية السرديات، والاستشراق، وأدب الأطفال.

NSG333@HOTMAIL.COM

• حسن النعمي

من مواليد 1959. حاصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا/ بلومنقتون 1995.

أستاذ مساعد، كلية الآداب، جامعة الملك عبدالعزيز.

اهتماماته البحثية في السرد والنقد، والدراسات السينمائية.

ALNEMI@HOTMAIL.COM

• عبدالعزيز السبيل

من مواليد 1955. حاصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا/ بلومنقتون 1991.

أستاذ مشارك في الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة الملك سعود. رئيس تحرير نوافذ (دورية تعنى بالترجمة)، والراوي (دورية تعنى بالقصة القصيرة).

اهتماماته البحثية حول القصة القصيرة، والرواية العربية، خصوصاً في منطقة الجزيرة العربية.

ALSEBAIL@HOTMAIL.COM

• إبتسام علي محمد صادق

حاصلة على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة وين، ديترويت 1982.

أستاذ الأدب الإنجليزي، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

من اهتماماتها أدب القرن التاسع عشر في بريطانيا: شعر ورواية، قراءات في النظرية الأدبية والنقد، والأدب الأمريكي المعاصر.

• صالح معيض الغامدي

حاصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا/ بلومنقتون 1989.

أستاذ مشارك في الأدب العربي، ورئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود. اهتماماته البحثية حول الأدب القديم، وصلته بالآداب الأوروبية، إضافة إلى السيرة الذاتية، والترجمة

SMGHAMDI8@HOTMAIL.COM

● **عفت خوقير**

حاصلت على البكالوريوس والماجستير من جامعة أوريجن، والدكتوراه من كلية التربية للبنات، مكة المكرمة، 1992.

أستاذ مساعد في الأدب الإنجليزي، قسم اللغة الإنجليزية، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة أم القرى، من اهتماماتها البحثية السرد، وأدب المرأة، والترجمة.

DREGK707@HOTMAIL.COM

● **سعاد عبدالعزيز المانع**

حاصلت على الدكتوراه من جامعة ميتشجن، آن آربر 1986.

أستاذ الأدب العربي القديم والنقد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، من اهتماماتها البحثية المصطلح النقدي، والأدب النسوي.

SUAAD87@HOTMAIL.COM

● **أبو بكر باقادر**

حاصل على الدكتوراه من جامعة وسكانسن، 1979.

أستاذ علم الاجتماع، رأس قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة الملك عبدالعزيز.

من اهتماماته النظرية الاجتماعية، ودراسة المرأة في منطقة الخليج، وترجمة الأدب العربي.

SNAPHY2000@HOTMAIL.COM